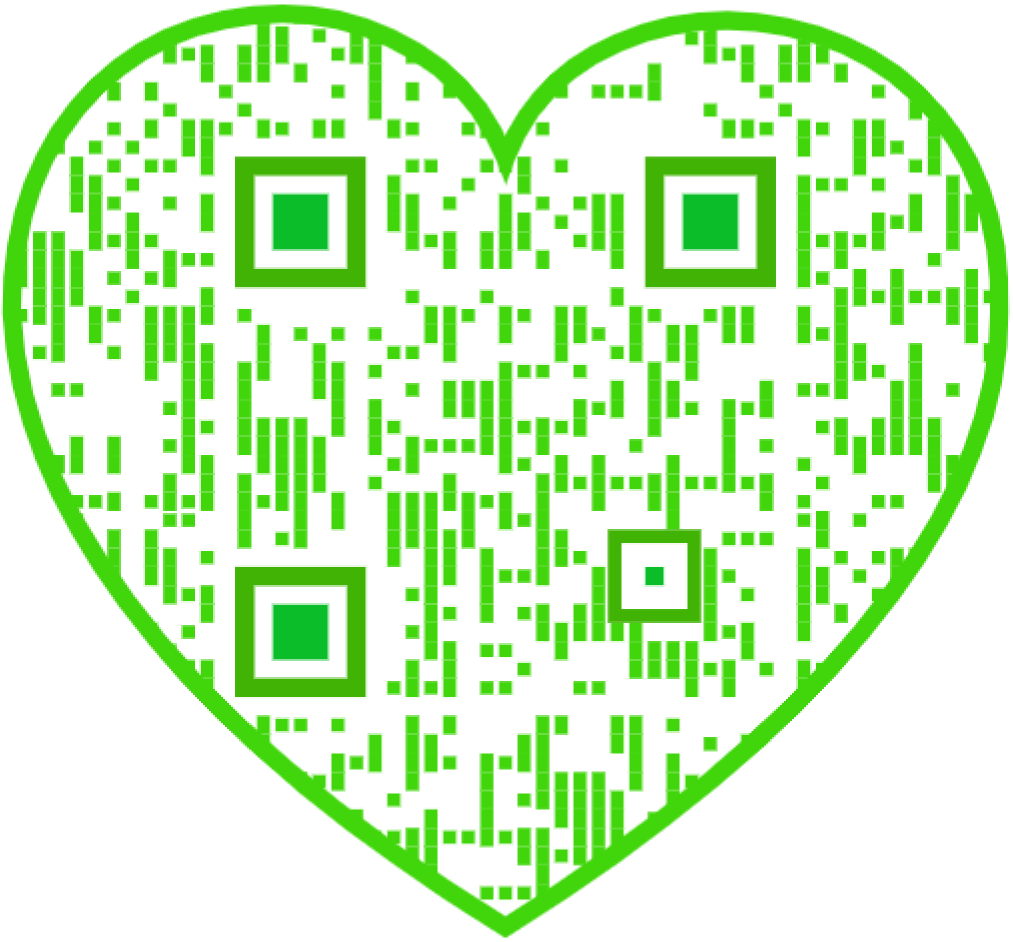
Bzzlletin. Jaargang 6

bron
Bzzlletin. Jaargang 6. BZZTôh, Den Haag 1977-1978

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_bzz001197701_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[Nummer 48]

Over liedjes/Dolf Verroen

Is er verschil tussen liedjes en gedichten? Ik geloof het niet. Het zou een vergissing zijn om een slecht gedicht een liedje te noemen of er van uit te gaan dat de tekst van een liedje goed is wanneer deze te zingen is. Zowel bij een (te zingen) lied als bij een (te lezen) gedicht bepaalt uitsluitend de kwaliteit of er sprake van poëzie is. En dat er zowel van goede, middelmatige als slechte teksten prachtige liederen gemaakt kunnen worden, bewijzen de klassieke en moderne muziek wel. Al is er dan volgens mij toch iets mis, want, om iets meer te bereiken dan uitsluitend esthetiek, behoren tekst en muziek kwalitatief en inhoudelijk een eenheid te zijn. Merkwaardig is overigens dat de in muziek verpakte poëzie gemakkelijker overkomt en sneller aanspreekt dan poëzie op papier. Goede voorbeelden daarvan lijken mij de luisteraars die door Debussy tot Baudelaire zijn gekomen en de (vele en jonge) popliefhebbers voor wie de tekst haast even belangrijk is als de muziek. Daarom lijkt het mij ook zo belangrijk om kinderen die willen zingen of naar gezongen tekst willen luisteren, de allerbeste teksten te geven. Bij voorkeur dus voor hun geschreven poëzie bij de voor hun bestemde muziek.

Mensen die dat doen zijn zeker Karel Eykman, die vorig jaar voor zijn *Verlegen Vogelverschrikker* een zilveren griffel kreeg, Willem Wilmink, die dit jaar voor zijn *Bange Dierenbos* geen zilveren griffel kreeg, en Hans Dorrestijn, die hun nu uitgegeven teksten in eerste instantie voor de televisie, als liedjes, hebben geschreven. Dat deze voor uitvoering bestemde versjes daar niet onder geleden hebben, bemerk je pas goed als je ze met elkaar gaat vergelijken. Ze zijn net zo verschillend van stijl, techniek en karakter als ‘gewone’ verzen, alleen qua inhoud, qua mentaliteit, hebben ze veel met elkaar gemeen.

De liedjes van ome Willem, uitgegeven door De Harmonie, met bijzonder mooie tekeningen geillustreerd door Ciel Hessels en geschreven door Karel Eykman, zijn afkomstig uit het populaire kleuterprogramma *De film van ome Willem*. De versjes zijn los van toon, oorspronkelijk en persoonlijk van taal. Ik heb de indruk dat Karel Eykman de inhoud wat open heeft willen houden, de kinderen meer op een denkspoor heeft willen zetten dan ze echt met hun neus op zijn waarheid te drukken, maar daardoor hebben ze ook iets van vrijblijvendheid. (Wat op zichzelf best mag.) Maar vermoedelijk heeft deze openheid meer te maken met de wijze woorden die hij op de achterkant van zijn boekje heeft laten drukken: ‘overigens weet natuurlijk niemand precies wat zich in de hoofden van kleine kinderen afspeelt. Het blijft gokken. Aan de ene kant lijken ze me wat vage types en aan de andere kant kunnen ze dingen haarscherp zien en onthouden. Ze hebben het soort dromerige zakelijkheid dat ook in de tekeningen van Ciel Hessels zit.’

Versjes die erg op je fantasie werken. Over kapot speelgoed (Wat kan het je schelen! Je kan er nog tot volgend jaar mee spelen), over iemand die een reuze rotzooi in zijn/haar kamer maakt maar een keurig opgeruimd poppenhuis heeft, over verkeerd zittende kleren, enzovoort. Zoals gezegd: persoonlijke taal. Natuurlijk, nergens geforceerd vanwege het rijmwoord. Niet week, wel poëtisch. Niet goed echter: een

vreemde inkonsequentie in de spelling: sjam en racend. Dat is mij te verwarrend. Wat moeten kinderen daar mee aan?

omslag Leendert Stofbergen, tekening Cies Hessels

In geen enkel opzicht vrijblijvend zijn de versjes van Hans Borrestijn *Je bent een liegbeest*. Evenals Willem Wilmink heeft hij veel voor de Stratemakeropzeeshow geschreven en volgens de gegevens op de achterkant van deze bundel heeft hij uit zijn drie bundels *Als de balken gaan verzakken* (uit 1973), *Bofkont* (1974) en *Zes Hollandse taferelen* dat een jaar later verscheen, een aantal liedjes gezongen die in 1974 op een langspeelplaat zijn uitgekomen.

In het titelversje wordt een liegbeest aangeraden om maar lekker door te fantaseren (om alles wat je niet hebt of niet kunt te compenseren), een versje dat aansluit op Rijk en beroemd, dat over escapefantasie van gepeste kinderen gaat. Bijzonder goed is ook het versje over kleine gebreken (mensen moeten je maar accepteren zoals je bent), over het jongetje dat niet mee kan op gymnastiek, over een jongetje dat op zondag niet naar buiten mag en uit verveling de meest ver-

schrikkelijke dingen gaat bedenken ('k verveel me kapot. Ik kijk uit het raam in mijn zondagse kleren, want dat moet zo van God). En ga zo maar door. Strak geschreven versjes met een duidelijke, persoonlijke inhoud. Ze zijn nergens gewild, modieus of aanstellerig en je kunt nergens om heen. Ieder versje is eigenlijk een confrontatie. Als je ziet wat een griffels er zijn uitgereikt aan vriendelijke buitenlandse prentenboeken, is het verbazingwekkend dat zulk Nederlands werk nog nooit bekroond is. Voor een bundel als deze is toch heel wat meer inzicht, talent en bekwaamheid nodig dan (bijvoorbeeld) voor het best aardige boekje *De rattenvanger* van James Cressey dat dit jaar een zilveren griffel heeft gekregen. Het is overigens niet verbazingwekkend dat deze bundel binnen zo korte tijd al aan zijn tweede duizendtal toe is. Misschien komt dat ook wel door de uitgave in de Amsterdamse Cahiers, een getypte en gebrocheerde uitgave van C.J. Aarts, die maar *f* 4,50 kost. Geweldig.

In dezelfde serie zijn de twee bundels met kinderliedjes van Willem Wilmink verschenen *Dat overkomt iedereen wel* (1973) en *Visite uit de hemel* (1975), die allebei ook maar *f* 4,50 kosten.

Poëzie die soms heel schuchter is, zoals liedje voor Michiel (uit de eerste bundel) over driftige vaders, over de dood, in je bed plassen (dat overkomt iedereen wel) en Het driftige kind. Het titelversje uit *Visite uit de hemel* is erg poëtisch, maar zelf hou ik meer van Beroepskeuze, een in samenwerking met Joost Prinsen (Eric Engerd) geschreven liedje dat ook als je de muziek er bij vergeet een bijzonder goed versje blijft. Erg goed is ook *Slechte kinderen*, waarin een vader en een moeder zich beklagen over hun kinderen.

Niet alle gedichten in deze bundel zijn oorspronkelijk Het stervende kind bijvoorbeeld is een gedicht van Andersen waar ook Kirsten Have Christensen aan heeft mee vertaald en de drie dierenliedjes Hier komt... zijn afkomstig uit een Zweedse televisieserie. Enzovoort. Enzovoort. Bundels om allebei te hebben.

Evenals trouwens het schitterend door Nicola Bayley geillustreerde prentenboek met *Engelse Kinderrijmpjes*, dat door Bruna in een Nederlandse versie van Willem Wilmink werd uitgegeven. Het zijn de bekende Nurserey Rhymes zoals Baba Blacksheep (Schaapje, schaapje, heb je mooie wol?). Ik geloof dat deze bakerrijmpjes in de Nederlandse versie wel veel van hun indringende scherpheid hebben verloren, maar dat kan niet anders. Er zijn in ieder geval bijzonder leuke *kinder*-versjes overgebleven en dat is erg knap.

Ook knap, al is het dan geen poëzie maar proza, is Wilminks *Reisgezelschap van de Amstel*, een sprookje dat in 1966 in Tirade verscheen en nu, gedrukt door de Stichting Studentenpers Nijmegen en uitgegeven door C.J. Aarts, als boekje is verschenen. Het gaat over een meisje dat op de oever van de Amstel een egel ontmoet. Ze wordt net zo klein als hij en met nog duizendenéén andere dieren, beleven ze allerlei avonturen. Een ironisch geschreven verhaal, waarvan ik mij nauwelijks kan voorstellen dat het kinderen zal interesseren. Stijl, grapjes en mentaliteit gaan in mijn gevoel een beetje, met een knipoog naar de grote mensen, over het hoofd van de kinderen heen. De toon van het verhaal komt op mij een beetje cerebraal-studentikoos over. Wat moet een kind of een volwassene nu met zo'n grapje: ‘Maar ze voeren ook over sloppen heen, waar de arme kinderen zaten, En de arme kinderen keken naar boven, en ze dachten bij zichzelf: ‘Daar komt het BIO-vakantieoord aangevlogen.’

De tekeningen van Jantien Huisman vind ik erg mooi. Maar toch: een gelikt boekje, lijkt me.

De trieste tropen
Margaretha Ferguson

Ergens middenin de korte roman van Hans Vervoort: *Zwarte rijst, een tropische vertelling*, treedt een breuk op. Het begin van het verhaal komt ongeveer overeen met de reclame-tekst: 'Zwarte Rijst is een avondvullende novelle over twee dames en zes heren die het elkaar moeilijk maken op een klein tropisch eiland. Zwoele hitte, opvlammende lustgevoelens, treurnis, dranklust, medemenselijkheid en krankzinnig idealisme strijden beurtelings om de hoofdrol in dit met grote ijver opgetekende verhaal.'

Wat verwacht je dan? Afstandelijk, sophisticated proza waarin een wereldwijs auteur met behulp van niet te dik opgelegde ironie het menselijk drama, belichaamd in personages die hij met enkele scherpe vegen van top tot teen neerzet, relativeert. In onderkoelde verteltrant, deze reclametekst is woord voor woord uitgekiend afgestemd op de hedendaagse Nederlandse lezer bij wie je niet moet aankomen met al te veel openlijk getoond 'gevoel'.

En *Zwarte Rijst* begint dan ook met een knap gehanteerd procédé dat de lezer net genoeg aanknopingspunten geeft om hem zo aktief te houden dat hij uit de summiere gegevens de situatie zelf kan opbouwen. De ikfiguur die zichzelf oud vindt (tweeenveertig), komt in gezelschap van drie jonge mensen (zoon en dochter van een vriend en losse vrijer van de dochter) terug op een klein eiland in de Molukken waar hij zijn jeugd heeft doorgebracht.

In kleine, messcherpe fragmentjes tekent Hans Vervoort de uiteenlopende reacties van ikfiguur Hans voor wie een betja-kerel een betja-kerel is, en de nieuwe ethiek van de progressief, anti-kolonialistisch opgegroeide jongelui Yvonne, Eric en Victor. 'Mensonterend vonden mijn 3 pupillen het zitten in een karretje dat door een fietser werd voortbewogen. Maar als je gaat lopen verdienen ze helemáál niets, riep ik.' De discussie leidt tot de afspraak dat ze dus niet in een betja zullen gaan zitten. 'Een betja reed voorbij en riep ons aan, maar we schudden nee. Ongelovig bleef hij een tijdlang naast ons rijden, terwijl we in een ongemakkelijke stilte doorstapten. Hoofdschuddend gleed hij tenslotte verder en riep schaterlachend iets naar de vele belangstellenden die van uit deuropeningen en winkels keken naar 4 blanke wandelaars.' Een onmetelijke hoeveelheid maatschappij-kritiek waarvan een ieder de gemeenplaatsen nu wel kent, gezet tegenover de levende persoon van de 'underdog' die alleen maar hartelijk kan lachen om het door hemzelf als zodanig niet eens begrepen 'ethische' gedrag van zijn potentiële klanten.

Een ander, werkelijk meesterlijk, stukje is het gesprek met de Indonesische kerkhof-bewaker, Anware. Uitbundig lachend vertelt deze wat hem is overkomen toen hij 'de vrijheid streed' tegen de Hollanders. Op een keer werd hij gepakt en aan handen en voeten gebonden in een vrachtauto gegooid, 'kedebonk kedebonk...' en na 100 kilometer bonken op de harde stalen vloer: 'Allemaal bloed, ja mnir en tanden weg. Foetsie!' Hij lachte en liet zien: tanden foetsie. 'Daarna moesten de gevangen Indonesiërs de Indonesische vlag opeten.' Wij eten de rood-wit, ja, in kleine stukjes. Hij.. lachte nu recht hartelijk. 'In kleine brok, met zonder water. Te erg, deze.' Op een vraag van Eric of Anwar 'ons, de Hollanders' dan niet haat, schrijft Vervoort:

‘Anwar keek naar de jongen, die bijna even bruin was als hijzelf. “Een beetje,” gaf hij toe.’

Ook hier weet de schrijver in luttele regels een veelomvattend beeld te geven: van de verteltrant vol onomatopeeën, geluidnabootsende woorden, die typerend is voor het Indisch-Nederlands; van de oosterse vrolijkheid, voor ons vaak verbijsterend om gade te slaan, waarmee vroeger maar ook op ditzelfde moment ondergaan leed wordt verhuld; van het optreden van Nederlandse soldaten, ‘onze jongens’, tijdens de politionele acties: van de enorme kloof die de ‘bijna even bruine’ Indo of Indischman scheidde van de volbloed Indonesiër.

De verandering die m.i. de breuk inleidt is niet zozeer een verandering in toon als wel in benaderingswijze. Het ietwat afstandelijke van de schrijver die zijn materie volkomen meester is en er daardoor zo'n geserreerde vorm aan weet te geven, verdwijnt bij de ontroerende beschrijving hoe het zoontje van ikfiguur Hans en zijn vrouw Marjolein, om het leven komt. Het *taalgebruik* blijft summier en glashelder, maar het niet te overwinnen verdriet dat zijn consequenties heeft tot aan het einde van het boek toe, kan niet gerelativeerd worden. In literair opzicht had dit kunnen betekenen dat de roman werd verrijkt door een diepere dimensie, ware het niet dat ongeveer tegelijkertijd de verwikkelingen en gebeurtenissen met de auteur op hol gaan. Een roodharige ‘krankzinnige idealist’ doet zijn intree, die koloniale schuldgevoelens spuit en antineo-koloniale pro-Indonesische terug-naar-de-natuur-ideeën. De duidelijk voelbare geïrriteerdheid die Hans Vervoort koestert ten aanzien van al te westers-ethische denkbeelden omtrent de oosterse wereld, heeft hijzelf nog zo weinig weten te relativeren, hij heeft van zijn eigen reactie nog zo weinig afstand genomen, dat hij met het schetsen van de roodharige demagoog niet verder komt dan een caricatuur. En nu begint ook de vormgeving sterk te lijden. De ietwat dolgedraaide dramatiek doet, door een steeds minder trefzeker taalgebruik, geforceerd aan en laat je tenslotte koud. Terwijl Vervoort op zijn best is juist wanneer hij met één enkel onverwacht woord zoveel weet uit te drukken. Nog twee voorbeelden: ‘Pas op of ik lel jou,’ waardoor je ineens beseft dat die twee gearriveerde mannen op het Amsterdamse kantoor een Indische jeugd achter de rug hebben. Of ‘Aardige kinderen,’ zei oom Jan (moet Frits zijn MF) twijfelend.’ Oom Frits is een ‘blijver’, in zijnver-Indisching, samenlevend met een Indonesische vrouw ook alweer voortreffelijk getypeerd. En van moderne in Nederland opgegroeide jeugd moet hij eigenlijk niet veel hebeen, maar hij doet zijn best.

Of we nu in ‘Indië’ zijn geboren en getogen, of we wel of niet in Indonesië zijn geweest, onze informatie over dat zo met ons ‘verbonden’ gebied halen we voor 99 procent uit in het Nederlands of een andere westerse taal geschreven publicaties

van de hand van vooral Nederlandse of desnoods Indisch-Nederlandse auteurs en journalisten. Onze ‘Indische belletrie’ begon als zodanig bij Du Perron met zijn *Land van Herkomst* en loopt door, via oudere coryfeeën als Maria Dermoût, Friedericy, Beb Vuyk, Walraven tot hedendaagse schrijvers als Hans Vervoort, Paula Gomes, Springer en anderen. Al deze mensen, of het nu vol- of half- of kwartbloed Nederlanders zijn, maken deel uit van de Nederlandse letterkunde.

Dat er een ontzaglijke hoeveelheid *Indonesische* literatuur bestaat van een ontzaglijk hoeveelheid *Indonesische* schrijvers, dichters, essayisten en filosofen, is niet doorgedrongen tot het gemiddelde Nederlandse publiek. Behoudends de jarengeleden bij Van Gennep verschenen en al jarenlang uitverkochte bundel *Moderne Indonesische Verhalen* (vertaling Beb Vuyk en prof. Teeuw) maakt geen enkele Nederlandse uitgever zich druk om de Indonesische letterkunde. Om iets te weten te komen van die mensen die wij in de koloniale tijd voornamelijk kenden als onze baboes, onze KNIL-soldaten of onze deleman-koetsiers, en in de neo-koloniale tijd als paupers of zich aan Nederlandse bronnen voedende studenten of corrupte bestuurders, moeten wij te rade gaan bij in het Duits, Engels, Frans, Russisch, Chinees, Roemeens, Amerikaans vertaalde Indonesische literaire werken.

Ik wil nu niet ingaan op de *politieke oorzaken* van dit Nederlands gebrek aan interesse, noch op de *politieke consequenties* hiervan (wij maken ons wel druk om Sovjetrussische dissidente schrijvers maar aanzienlijk minder om Indonesische gevangenen waaronder vele intellectuelen en kunstenaars), maar alleen even de aandacht vestigen op de in 1971 verschenen bundel: *Perlen im Reisfeld und andere Indonesische Erzählungen*. Redactie en vertaling: Irene Hilgers-Hesse, keuze met medewerking van Mochtar Lubis. Het mooi uitgevoerde, gebonden boek telt ruim 350 bladzijden. Uit het voorwoord van dr. Michael Rehs vertaal ik:

‘De uit veelvoudige oorsprongen samengegroeide cultuurwereld van de Indonesische Archipel en de huidige Republiek Indonesia worden zelfs in onze dagen... of al te nonchalant ter kennis genomen of in een niet meer actuele samenhang met de Europese geschiedenis gezien. In zijn streven, tussen het individualisme der liberale democratie van westerse stempel en het collectivisme naar communistische trant, de eigen weg te vinden tot maatschappelijke ontwikkeling en politieke zelfverwerkelijking, wordt Indonesië bij ons vaak te weinig begrepen. Door avondlandse perspectieven bevangen sympathiserenden plegen zich in de ene of andere richting te “engageren”, zonder te merken hoe licht hierbij deelname omslaat in betweterij.’

In deze bundel nu zijn een kleine dertig Indonesische auteurs vertegenwoordigd die een verscheidenheid laten zien, in beleving en vormgeving, van hun hedendaagse Indonesiër-zijn. In vele verhalen komt zelfs geen Nederlander voor. Als oefening in mentaal-ontkoloniseren wordt lezing warm aanbevolen, maar bovendien zijn het grotendeels boeiende, verfijnde of dramatische, en altijd leesbare verhalen. Enkele namen van auteurs waarvan we hier wel eens hebben gehoord, o.m. door hun aanwezigheid op Poetry International of op Boeroe: Ajip Rosidi, Willibrordus S. Rendra, Mochtar Lubis, Sitor Situmorang. Pramudya Ananta Toer.

HANS VERVOORT: Zwarte rijst, een tropische vertelling
Erven Thomas Rap 84 blz. 15,--.

Perlen im Reisfeld und andere Indonesische Erzählungen
Horst Erdmann Verlag für Internationalen Kulturaustausch, Tübingen und Basel.

Stappen op weg naar de dood
Bij het proza van Thomas Bernhard
Andre Matthijsse

Nu in het afgelopen voorjaar voor het eerst een volledige (boek-)publicatie van de Oostenrijkse schrijver Thomas Bernhard in Nederlandse vertaling is verschenen, mag het een gelukkige bijkomstigheid worden genoemd dat deze uitgave Bernhards meer omvangrijke autobiografische tekst *DIE URSACHE* is.

Thomas Bernhard kan immers worden geklassificeerd als een in zijn schriftuur weinig toegankelijk auteur, wiens thematiek bovendien niet direct herkenbaar is, maar eerder afgeleid moet worden. Bernhard is een bijna neurotisch aandoend verbeten woordbouwer. Kortom, een wat men noemt: moeilijk schrijver.

Zijn novellen (het is bij Bernhard onjuist om van verhalen te spreken) en romans - om mij hier tot het proza te beperken - worden vooral gekenmerkt door een uiterst summiere handeling; '(...) Geschichten hasse ich im Grund. Ich bin ein *Geschichtenzerstörer, ich bin der typische Gechichtenzerstörer*. In meiner Arbeit, wenn sich irgendwo Anzeichen einer Geschichte bilden, oder wenn ich nur in der Ferne irgendwo hinter einem Prosahügel die Andeutung einer Geschichte auftauchen sehe, schiesse ich sie abe Es ist auch mit den Sätzen so, ich hätte fast die Lust, ganze Sätze, die sich *möglicherweise* bilden könnten, schon im vornhinein abzutöten. Anderseits...'(*DER ITALIENER, 152*).

Zo blijft slechts één rechtvaardiging van dit onmiskenbare en zeldzaam talentrijke schrijverschap: Bernhards proza zelf is handeling. Rest de (uiteindelijk essentiële) vraag wat dan wel de aard van deze handeling is.

In *DE OORZAAK* (Nederlandse titel van 'Die Ursache'), zoals ook in het tweede aansluitende autobiografische boek *DER KELLER*, is die karakteristiek van vernietiging (zerstören, abschiessen, abtöten), hoewel zeker aanwezig en wezenlijk, in de schriftuur minder geprononceerd. In deze herinneringsboeken wordt echter de biografische achtergrond, de oorzaak van Bernhards taalkundig handelen aangegeven; een facet dat, op het eerste gezicht, de taalbehandeling naar de achtergrond schuift. Dit facet zal beide teksten voor de zogenaamde gemiddelde lezer, die het nooit zo op heeft met moeilijke schrijvers, zonder twijfel draaglijker maken.

Dit lijkt me inderdaad een gelukkige bijkomstigheid. Want is die lezer na de lectuur van *DE OORZAAK* (en hopelijk binnen niet al te lange tijd ook: vervolgens na de lectuur van *DE KELDER*) in de ban van Bernhards onontkoombaar prozagebeuren geraakt, dan heeft hij een aantal sleutels in handen, die toegang verschaffen tot het taalkundig labyrint van Bernhards fictieve proza. Het zal hem dan inmiddels ook duidelijk geworden zijn, dat een rechtvaardiging van dit schrijverschap niet alleen in het proces van de prozahandeling schuilt. Thomas Bernhard gebruikt weliswaar het woord om de taal af te breken, maar hij doet dat om, hij gebruikt tegelijkertijd de taal om - als een Musil'sche 'Paralellaktion' een cultuurfilosofisch wereldbeeld te vernietigen.

Om dat laatste gaat het hier. Wat het eerste betreft, de schriftuur, die voor Bernhard zelf ongetwijfeld het meest belangwekkend is, beperk ik me tot twee voor zich sprekende citaten: 'Das Furchtbarste ist für mich Prosa schreiben... Uberhaupt das Schwierigste... Und von dem Augenblick an, in dem ich das bemerkt habe und

gewusst hab', *habe ich mir geschworen*, nur noch Prosa zu schreiben. Ich hätte ja etwas ganz anderes machen können. Ich hab' sehr viel andere Disziplinen gelernt, aber *keine furchtbare*' (*DER ITALIENER, 154*). 'In meinen Büchern ist alles *künstlich*, das heisst, alle Figuren, Ereignisse, Vorkommnisse spielen sich auf einer Bühne ab, und der *Bühnen*raum ist total finster. Auftretende Figuren auf einem *Bühnen*raum, in einem *Bühnen*viereck, sind durch ihre Konturen deutlicher zu erkennen, als wenn sie *in der natürlichen* Beleuchtung erscheinen wie in der üblichen uns bekannten Prosa. In der Finsternis wird alles deutlich. Und so ist es nicht nur mit den Erscheinungen, mit dem Bildhaften - es ist auch mit der Sprache *so*' (*DER ITALIENER, 151*).

Waar het gaat om een te vernietigen wereldbeeld, is het niet zonder belang de biografische achtergrond tenminste aan te stippen. In de daartoe geëigende handboeken is dan over Thomas Bernhard te vinden:

geboren op 10 februari 1931 in Heerlen, bij Maastricht (Holland); zoon van een Oostenrijkse boer en de dochter van de schrijver Johannes Freumbichler; verhuisde in 1932 met zijn grootouders (uit Wenen) naar Seekirchen aan de Wallersee, in 1937 naar Traunstein (Oberbayern); 1942 internaat (gymnasium) in Salzburg; vanaf 1945 les in muziekesthetiek bij prof. Theodor W. Werner en zangonderricht bij Maria Keldorfer; vanaf 1947 handelsopleiding; eerste prozapublicatie in 1950; heropname muziekstudie in 1952 aan het Mozarteum in Salzburg, aansluitend aan de Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Wenen; tot 1955 rechtbankverslaggever van het 'Demokratischen Volksblatt'; in 1957 afsluiting van de muziekstudie aan het Mozarteum; reizen naar Italië, Joegoslavië, Engeland en Polen; woont sinds 1965 in Ohlsdorf (Oberösterreich); literatuurprijs van de Freien Hansestadt Bremen 1965, Julius Campe-prijs 1964, aanmoedigingsprijs van het Bundesministerium für Unterricht und Kunst 1967, Anton Wildgansprijs 1967, Oostenrijkse Staatsprijs 1968, Georg Büchner-prijs 1970, Grillparzer-prijs 1971, Franz Theodor Csokor-prijs 1972, Hannoverscher Dramatikerpreis en de Prix Séguier in 1974.

Hoe weinigzeggend zo'n overzicht (met name dat van de prijzen) in feite ook is, bij Thomas Bernhard krijgt het bij nadere beschouwing van diens werk toch opmerkelijke dimensie. De geografische gegevens van zijn oeuvre vertonen niet alleen paralelliteit met zijn biografische, ook anderszins wijkt Bernhard niet af van zijn the-

matiek. In zijn geval worden biografische momenten daarom eerder dan obligate faits divers tot meer wezenlijke data van een integraal schrijversleven.

Zo is bijvoorbeeld de geruchtmakende rede op te vatten, die Thomas Bernhard uitsprak bij het ontvangen van de Staatsprijs. Wat te zeggen tegen een wereld waarvan het beeld vernietigd dient?: 'es ist nichts zu loben, nichts zu verdammen, nichts anzuklagen, aber es ist vieles lächerlich; es ist alles lächerlich, wenn man an den *Tod* denkt (...) Die Zeitalter sind schwachsinnig, das Dämonische in uns ein immerwährender vaterländischer Kerker, in dem die Elemente der Dummheit und der Rücksichtslosigkeit zur tagtäglichen Notdurft geworden sind (...) Wir sind Österreicher, wir sind apatisch; wir sind das Leben als das gemeine Desinteresse am Leben, wir sind in dem Prozess der Natur der Grössenwahn-Sinn als Zukunft. Wir Naben nichts zu berichten, als dass wir erbärmlich sind, durch Einbildingskraft einer philosophisch-ökonomischen-mechanischen Monotonie verfallen.' (*ÜBER THOMAS BERNHARD, 7*). Etcetera.

Wat is er zo erbarmelijk aan die Oostenrijkse samenleving? Thomas Bernhard verwoordt dit keer op keer, zowel in zijn autobiografisch als in zijn fictieve proza: '(...) dit meest misbegrepen land op de wereld, dit land met de grootste moeilijkheidsgraad in de wereldgeschiedenis (...) deze zoals geen tweede afgedane staat (...) dit zoals geen tweede afgedane volk, waarin behalve de hem aangeboren zwakzinnigheid, niets over gebleven is als huichelarij en wel huichelarij op alle maar mogelijke rijks- en landspolitieke gebieden, dit voormalige middelpunt van Europa is (...) niets anders meer als een geestes- en cultuurhistorisch uitverkooprestant, een staatskundig artikel dat is blijven liggen (...)' (*KORREKTUR, 29f*).

Salzburg krijgt in dit kader hyperbolische trekken: 'Alles in die stad is tegen alles wat zelfs maar zweemt naar creativiteit, en al wordt ook steeds meer en met steeds groter heftigheid het tegendeel beweerd, huichelarij is haar fundament en onbeduidendheid haar grootste hartstocht, en waar de fantasie ook maar even de kop opsteekt, wordt zij onmiddelijk met wortel en tak uitgeroeid. Salzburg is een perfide façade waarop de wereld onafgebroken haar onwaarachtigheid schildert en waarachter alles wat (of iedereen die) creatief is, gedoemd is te verkommeren, weg te kwijnen en af te sterven. Mijn moederstad is in werkelijkheid een dodelijke ziekte, waar haar bewoners in geboren of in gezogen worden, en gaan zij niet op het beslissende moment weg, dan plegen ze direct of indirect vroeg of laat onder de druk van al die ontstellende omstandigheden heel plotseling zelfmoord of gaan direct of indirect langzaam en op ellendige wijze op deze in wezen door en door de mens vijandige architectonisch-aartsbisschoppelijk-stompzinnig nationaalsocialistisch-katholieke knekelgrond ten onder. De stad is voor wie haar en haar inwoners kent een aan de oppervlakte fraai, maar onder die oppervlakte in feite schrikwekkend kerkhof van wensen en fantasieën.' (*DIE URSACHE, 11f*).

Nog één citaat dat betrekking heeft op Salzburg, en dat, directer dan de meer algemene aanduiding van de vorige citaten, een verband legt tussen auteur en beschrijving:

'En juist hier, op deze knekelgrond waar ik vanaf mijn geboorte mee behept ben, ben ik thuis en dat meer in deze (dodelijke) stad en deze (dodelijke streek dan in enige andere, en wanneer ik nu door deze stad loop en geloof dat deze stad niets met mij heeft uit te staan, omdat ik niets met haar uit te staan wil hebben, omdat ik al lang niets met haar uit te staan wil hebben, dan is toch alles in mij (en aan mij) *uit*

haar voortgekomen, en tussen mij en de stad zal altijd een levenslange, onverbrekelijke zij het ook afschuwelijke band blijven bestaan.' (*DIE URSACHE, 64f*).

Is Salzburg voor Thomas Bernhard wat Dublin voor James Joyce of Curitiba voor Dalton Trevisan is? Deze citaten wekken die indruk, in het fictieve werk mijdt Bernhard Salzburg echter, in dorpjes als Weng (*FROST*), speelt de handeling zich af, of in vestingen als die van de vorst Saurau (*VERSTÖRUNG*), of een, even afgelegen, groeve (*DAS KALKWERK*).

In deze oorden van eenzaamheid vindt telkens éénzelfde combinatie van handelingen plaats; een combinatie van intellectuele creativiteit en waarnemen. In *FROST* wordt een student in de medicijnen naar Weng gestuurd om de schilder Strauch te observeren (waarover straks meer), in *DAS KALKWERK* wordt het verhaal gereconstrueerd van de zonderling Konrad die in een kalkgroeve gedurende twintig jaar aan een studie over het gehoor werkte, in *KORREKTUR* opnieuw reconstructie: de verteller onderzoekt de plannen en werken van Roithamer die in Altensam een kegelvormig bouwwerk voor zijn zuster wilde bouwen.

Uit deze drie laatstgenoemde werken zijn vrijwel alle constanten te halen die het proza van Thomas Bernhard bepalen. Constanten die uiteindelijk teruggrijpen naar die 'afschuwelijke band' en die daarom het wezen uitmaken van Bernhards taalhandeling.

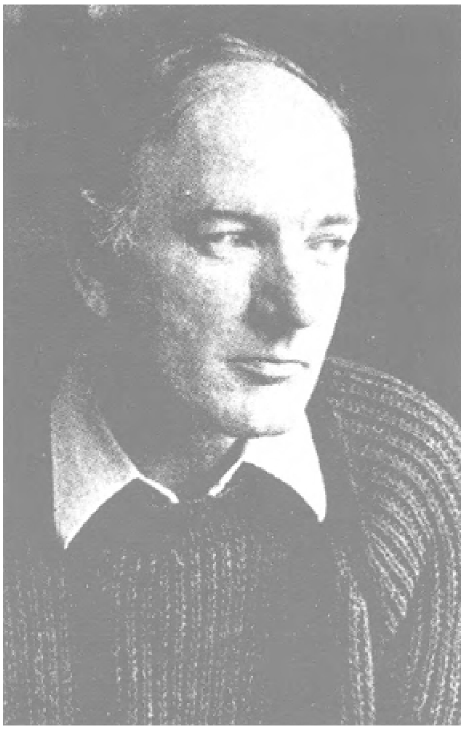
Deze constante karakteristieken kunnen worden gegroepeerd rond het personage dat de handeling bepaalt, in deze drie romans respectievelijk Strauch, Konrad en Roithamer; drie zonderlingen met een creatieve fantasie, die in afzondering leven, wier leven of werk wordt beëindigd met de dood (al of niet door zelfmoord), mensen van een kaal bestaan, dicht bij de natuur, die voortdurend alles en iedereen observeren en die overwegend een beschouwend karakter hebben.

'(...) niets is nuttiger, maar ook niets moeilijker, dan een beschrijving te geven van de eigen persoon. Men moet zich zelf onderzoeken, bevelen, de juiste plaats wijzen. Daartoe ben ik altijd bereid, want ik beschrijf mijzelf onophoudelijk en ik beschrijf niet mijn daden, maar mijn wezen.' (*DIE URSACHE, 127*), en dit lijkt niet overdreven: bovenstaande karakteristieken hebben niet zozeer onmiddellijk met de eigenschappen van Thomas Bernhard van doen, daarentegen wel met zowel die van hem als van die enkelen uit zijn jeugd-omgeving die invloed op hem hebben uitgeoefend.

Als belangrijkste: de grootvader van moeders zijde, de schrijver Johannes Freumbichsel, '*de enige door mij erkende leraar*' (*DER ITALIENER, 138*), over wie hij onder meer schrijft: 'Mijn mooiste herinneringen zijn die wandelingen met mijn grootvader, urenlange wandelingen door de natuur waarbij wij duizend en één waarnemingen deden, iets wat mijn grootvader bij mij wist te ontwikkelen. tot een waarnemings*kunst*.' (*DIE URSACHE, 129*); 'Dan de wandelingen met hem - dat alles is in de boeken later, en deze figuren, mannenfiguren, dat is altijd weer mijn grootvader van moederszijde' (*DER ITALIENER, 146*).

Enige invloed heeft nog zijn oom, eveneens van moederszijde, 'een geniale communist en uitvinder' (*DIE URSACHE, 100*), maar toch: 'Maar behalve de

grootvader altijd weer - je bent alleen' (*DER ITALIENER, 146*).



Thomas Bernhard

Van de grootvader leert de jonge Thomas Bernhard solitair te leven, het (eenzame) vioolspel dat hij tijdens zijn schooljaren beoefent, groeit uit tot een sublimatie van zijn altijd aanwezige gedachten aan zelfmoord; tot zelfmoord*bespiegelingen*.

Dit zijn, even globaal als kortweg aangegeven, de elementen van de tegenwereld nog eens gevoed door schrijvers als Musil, Valéry, Henry James - en waar Bernhard bijvoorbeeld James typeert als iemand die zich voortdurend teweer stelt, stelt hij zichzelf teweer, tegen deze schrijvers, tegen die wereld die in Salzburg haar hoogtepunt vindt.

Zo ontstaat een antagonistische beweging die deel uitmaakt van de genoemde 'Paralellaktion': 'Meestal kom je je belachelijk voor ten opzichte van deze mensen, dan mag je echter niet werken... Maar langzamerhand krijg je kracht, ook over de heel grote... en je kunt ze neerdrukken... Je kunt je boven Virginia Woolf of boven Forster verheffen, en *dan moet ik schrijven*. En *het vergelijken is überhaupt de kunst die je moet proberen te beheersen. Het is de enige school, die zin heeft en die iemand verder en voorwaarts brengt*. Er mag niets afgeronds bestaan, je moet het aan stukken houwen. Iets dat gelukt is, iets moois, wordt altijd steeds verdachter.' (*DER ITALIENER, 158*).

Deze plotselinge overgang, van vergelijking naar vernietiging, brengt me terug bij mijn eerste aanduiding van 'Paralellaktion'. Uit het voorgaande wordt duidelijk dat Thomas Bernhard een tegenwereld schept, in positieve zin kracht puttend bij een aantal door hem bewonderde auteurs, in negatieve zin tegelijkertijd door de vernietigingsdrang; bewegingen die het handelen van zijn romanprotagonisten regelen.

Bewegingen ook die het taalhandelen van Thomas Bernhard bepalen.

Is hiermee enigermate het uiterlijk van de aard van Bernhards taalhandeling aangegeven, het innerlijk, het wezen ervan, moet uit dit geheel worden afgeleid. Eén

ding is duidelijk: voor Thomas Bernhard is de samenleving, zoals die door Salzburg wordt samengevat, gericht op vernietiging, Bernhard heeft, schrijft hij in *DIE URSACHE (151)*, gezien 'tot *welke graad van laagheid de bespotting en beschimping en verwoesting en vernietiging van dergelijke samenlevings- of gemeenschapsslachtoffers gaan kan, altijd tot de uiterste grens en heel vaak nog tot over die uiterste grens heen, voordat een dergelijk slachtoffer zonder meer gedood wordt.*'

Het geldt, in dit geval, toestanden op het Salzburger internaat. Maar Thomas Bernhard heeft ook andere herinneringen. De eerste herinnering is er een aan de open deuren bij een vleeshouwer, vervolgens de bezoeken met zijn grootmoeder aan het lijkenhuis bij het kerkhof, en dan in 1944 een vrouw die de jonge Thomas elke dag belaagt met: 'Deinen Grossvater bring ich schon noch nach Dachau', de ervaring dat hij, als veertienjarige, met zijn oudere broer van de fiets wordt gesleurd en in elkaar geslagen (*DER ITALIENER, 144 ff*).

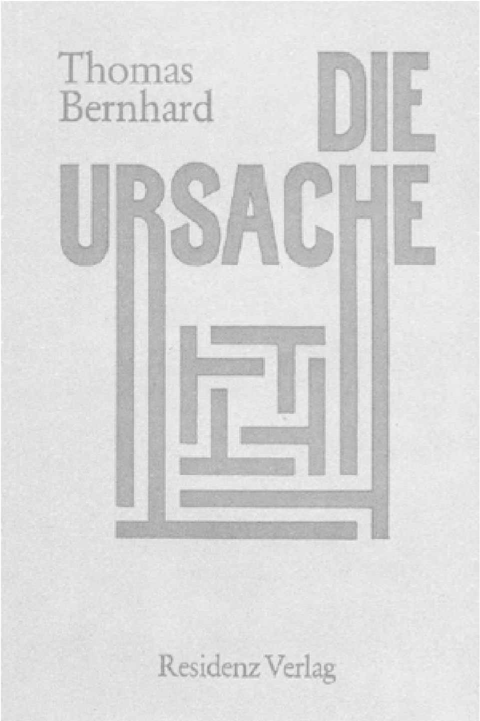
Het is deze wereld die achter de Salzburger facade door de samenleving levend wordt gehouden; omdat die samenleving van en in en om die wereld leeft. Het is een wereld die niet alleen in Salzburg bestaat maar overal ter wereld en met name op die plaatsen waar kunst en cultuur ornamentaal een dergelijke façade staande houden; een kunst en cultuur die, in de Europese contemporaine geschiedenis, zoals Thomas Bernhard, en hij niet alleen, bewijst evenzogoed katholiek als nationaal-socialistisch maar in ieder geval tradioneel en vooral dodelijk kan zijn; en meestal is. En het is deze façade die vernietigd dient te worden.

Thomas Bernhard is intelligent genoeg om te weten dat dit doel letterlijk niet realiseerbaar is. Dientengevolge geeft hij gevolg aan een subjectieve metafysica, volgens welke althans het beeld dat hij van die façade bezit kan worden vernietigd.

En dan nog niet eens geheel. *FROST* is mijns inziens wellicht niet de meest interessante, daarentegen wel de meest zuivere roman van Thomas Bernhard. Omdat in deze roman het de handeling bepalende personage, Strauch, in de handeling zelf aanwezig is, praat, uiteenzet, observeert, om tenslotte, bevangen door de tot op het been en de ziel gaande maatschappelijke vorst (zoals dat in Weng wordt gezegd), domweg te verdwijnen. Domweg verdwijnen is het uiteindelijke doel. De zonderlingen die de romans en novellen van Thomas Bernhard bevolken hebben het eerste station al bereikt: de afzondering, de eenzaamheid. Werkelijke kunst moet het zijn om van daaruit het uiteindelijke station te bereiken. Voor Thomas Bernhard: het schrijven als stap op de weg naar de dood; 'Man müsste *herausgehen aus allem*, die Tür hinter sich nicht zu*machen*, sondern zu*werfen* und *weggehen*. Und alles müsste immer mehr von einem weg durch sich selbst lautlos *verschwinden*. Man müsste aus der *einen* Finsternis, die zu beherrschen einem zeitlebens unmöglich ist, schliesslich total unmöglich geworden ist,

hineingehen in die *andere, in die zweite, in die entgültige* Finsternis vor einem und sie möglichst rasch und ohne Umschweife, ohne philosophische Spitzfindigkeiten erreichen können, einfach hineingehen... und möglicherweise die Finsternis durch das schliessen der Augen *verfrühen* und erst dann die Augen wieder aufmachen, wenn man die Gewissheit hat, absolut in der Finsternis, in der Entgültigen, zu sein.' (*DER ITALIENER, 161*).

In de onmogelijkheid van dit laatste, ligt de uiteindelijke aard van Thomas Bernhards taalhandeling.



Harry Mulisch
Mijn lifter

Op reis naar mijn begin naderde ik de grens. Hoog in La Turbie, waar het standbeeld van Augustus staat, stapte ik even uit om iets te drinken. Als de zon schijnt is het er heel aardig, maar die middag dreef kille mist uit de bergen over het pleintje en het terras waar ik zat, vermoedelijk waren het wolken, en ik dronk snel mijn koffie op. Toen ik weer in wilde stappen sprak een man mij aan op de parkeerplaats. Hij vroeg beleefd of ik naar Italië ging, of ik hem in dat geval mee wilde nemen. Ik was inderdaad op weg naar Italië; maar omdat wij in gevaarlijke tijden leven, met straatrovers, net als in de middeleeuwen, bekeek ik hem eerst eens goed. Hij had zijn best gedaan om er keurig uit te zien, maar daar had hij kennelijk de middelen niet voor, of niet meer. Zijn pak was te vaak geperst en zijn hoed had te veel regenbuien doorstaan; zijn nylon hemd was gewassen maar geel geworden van het wassen, zijn das, bij de knoop versleten van het vele knopen op betrokken ochtenden in sjofele behuizingen, zakte een beetje af, zodat te zien was dat het bovenste knoopje van zijn overhemd ontbrak: daar hing alleen een wit draadje, zo treurig als ongetwijfeld zijn levensloop was geweest. Maar hij zag er trouwhartig uit, net als zijn koffer van plastic kunstleer, waarvan de knopen kapot waren en die door een rafelig wit touw dichtgehouden werd. In de bagageruimte, bij mijn juchtlederen valiezen, gekocht op Piccadily, moest die koffer zich net zo voelen als hijzelf naast mij, meer liggend dan zittend in de Maserati. Gelukkig sprak hij onderweg geen woord, want hij interesseerde mij niet. Armoe is besmettelijk, en ik ken trouwens al veel te veel mensen. Ik werd over een paar dagen vijftig, en ik was juist van plan om mij ergens in Toscane voor de mensen te verstoppen. In XXmiglia scheen de zon weer. De douanier gaf mijn paspoort terug door het portierraam en tikte aan zijn pet. Daarop hield mijn passagier zijn paspoort voor mijn borst, waar de ambtenaar het van hem overnam. Even later boog hij zich iets dieper om de foto met het origineel te vergelijken. Op datzelfde moment voelde ik nog iets anders langswaaien. Ik keek naar de douanebeambte en zag wat hij zag.

Aan zijn gezicht zag ik wat hij zag in het gezicht van mijn lifter. De koffer! O geüniformeerde, helderziende rijkskunstenaar! Niets is zichtbaar en toch zichtbaar aan de grens - de onzichtbare contrabande in de koffer weerspiegelde op het gezicht van de smokkelaar en weerkaatste in het gezicht van de douanier: goud en diamanten, paarlen, robijnen uit Afghanistan, jaspis van de hellingen van Nepal, smaragden uit het hoogland van Cambodja, de topazen van de Romanofs! Het schijnsel verenigde ons in een verblindende stralenkrans, rondom ons vielen schaduwen van mensen, auto's, grenskantoren, Wechselstuben en slagbomen concentrisch van ons af, tegen de heuvels overstraalde ons licht de zon, zodat de druiven op slag rijpten en openbarstten en overal in de gaarden de wijn rondspatte.

Toen het afnam, toen het verdwenen was stapte ik uit om de bagageruimte open te maken. Met twee rukken van zijn mes sneed de douanier het touw door. Uit de openvallende koffer rolden alleen nog verkoolde brokken op het asfalt, grauwe as. Verbijsterd draaiden wij ons om en zagen de smokkelaar door het niemandsland rennen - in het wit, vol veren, satijnen pennen ontsproten aan zijn armen, wiekend steeg hij op, en met een koude, witgloeiende kamerantenne op zijn kruin verdween

hij over de heuvels van Italië met hun armelijke anjerkassen - waarheen, waarheen? Neem mij mee, neem mij mee! Laat mij niet alleen!

Maar nooit over letterkunde
W.L. Brugsma

Het is zesentwintig jaar geleden dat ik met Harry Mulisch het laatst over letterkunde heb gesproken.

Dat was trouwens de eerste keer dat ik Mulisch ontmoette.

Het kwam zo: hij had wel de Reina Prinsen Geerlingsprijs gewonnen maar David Koning, kunstredacteur van Haarlems Dagblad, had geen tijd. Daarom werd ik door Koning afgevaardigd met een lijstje van door hem opgestelde vragen met de opdracht die één voor één aan Mulisch voor te leggen en de antwoorden van het jonge talent op te tekenen.

Daar is niet veel van gekomen, want al spoedig merkten wij dat wij, door verschillende spelingen van het lot, in staat waren, zo niet foutloos, dan toch accentloos duits te spreken. En dat hebben wij in de daarop volgende 26 jaar dan ook vaak met elkaar gedaan.

Maar nooit over letterkunde!

De belangrijkste reden daarvoor is waarschijnlijk de combinatie van talent en natuurlijke hoffelijkheid waarover Mulisch de beschikking heeft. Hij is vermoedelijk van oordeel dat hij de talentvolste schrijver uit de wereldgeschiedenis is, hoewel zijn goede manieren hem verhinderen dat openlijk uit te spreken. Omdat hij ook te beleefd is zich in misprijzende zin over andere schrijvers uit te laten spreekt hij niet over hen en daarmee valt de wereldliteratuur minus Mulisch als gespreksonderwerp weg. Omdat hij eveneens te hoffelijk is om het over zichzelf te hebben vervalt ook de enige resterende auteur ook als object van conversatie.

Ten onrechte is uit Mulisch' eigendunk wel afgeleid dat hij een verwaande kwast zou zijn, verlangend dat iedereen naar hem op zou zien. Zesentwintig jaar vriendschappelijke omgang hebben mij het tegengestelde geleerd. Hij heeft zelf trouwens ooit geschreven dat hij altijd heeft verlangd tot een genieënclub te behoren, niet als primus maar gewoon als inter pares. Om aan die wens te voldoen, neemt hij als vanzelfsprekend aan dat Hein Donner de grootste schaker ter wereld is en alleen maar verliest omdat hij te goed schaakt, dat ik de beste journalist ter wereld ben en alleen maar te lui om het daadwerkelijk te worden, dat Marcel van Dam de aangewezen man is om Joop den Uyl op te volgen en dat Fidel Castro inderdaad als ‘maximo Lider’ moet worden beschouwd.

De vrienden van Harry Mulisch vormen aldus een club van Cassius Clays, zonder het van zichzelf te zeggen.

Misschien ook te voorzichtig om aan vergelijkend warenonderzoek te doen want dat zou het beeld kunnen verstoren. Met Mulisch wordt niet over Hermans gepraat, met Donner niet over Spasski, met Brugsma niet over Hofland, met Van Dam niet over Schäfer en met Castro kan helemaal niet worden gepraat, want die woont te ver

weg. Uit dit beeld van de vriendenclub rijzen twee belangrijke eigenschappen van Mulisch op: loyaliteit en generositeit, die het dan ook onmogelijk maken hem als nederlands auteur te beschouwen. Hij gunt zijn vrienden het allerbeste en allerhoogste, erkenning, bijval en roem. Mogelijk daarom is zijn vriendenkring zo veelzijdig samengesteld: schakers, componisten, schilders, musici, acteurs, journalisten, politici, natuurkundigen en filosofen. Maar uiteraard: bijna geen schrijvers, want al te goed is buurmans gek.

Terzake nu. Waar hebben Mulisch en ik het 26 jaar lang over gehad, als letterkunde en journalistiek taboe waren. Ik denk het meest over politiek, een van de weinige onderwerpen waarvan ik veel meer verstand heb dan Mulisch en waarover ik ieder debat met hem kan winnen.

Het politieke wereldbeeld van Mulisch is ontleend aan de jongensclub, het komt voort uit een rechtvaardigheidsgevoel zo groot dat het soms beangstigende vormen aanneemt, een beetje als ‘ijzeren Felix’ Dzjerzinski, de poolse edelman die voor zijn vriend Lenin de Cheka oprichtte, maar anderzijds geheel ongevaarlijk omdat Mulisch beroepshalve het woord bij de daad voegt en niet omgekeerd. Behalve wanneer iemand een vlieg kwaad doet. Daarom werd hij ook eens in Spanje gearresteerd. Hij riep namelijk Bravo toen een stier de torero op de horens nam.

In zijn manicheistische politieke visie van good guys en bad guys, die een beetje op de Western lijkt, galoppeert eigenlijk altijd een groot wit paard rond, waarop zijn helden mogen plaats nemen.

Wie daar al niet allemaal op hebben gezeten. Chroestsjow een hele tijd Mao en Tsjoe en Lai, Kennedy een tijdje Fidel het langst van allemaal. Zowel Han Lammers als Roel van Duin hebben het mogen lenen voor een kort stadsritje door Amsterdam.

Maar nu, omdat de eigenaar 50 jaar en wijzer is geworden, galoppeert het dier iedere dag van Buitenveldert naar het Binnenhof met, hoog in het zadel, niemand anders dan Ome Joop.

Hoe vaak Mulisch ook van good guy gewisseld heeft, zijn schurken blijven dezelfden. Daarom spreken wij nogal eens duits met elkaar.

Want de nederlandse taal schiet in dimensies tekort om het vereiste mengsel van lach-en huiveringwekkendheid op te roepen dat zes jaar in Europa heeft huisgehouden.

Harry Mulisch en Joop den Uyl, 1975

Wie dat in het nederlands probeert komt terecht als Lou de Jong die de concentratiekampen omschreef in schaatstermen als ‘hartje winter’ en de SS als ‘ware kwelgeesten’. Een typisch voorbeeld van nederlandse verzetspoëzie was trouwens het gedicht ‘Worteltje boven, leve je weet wel wie’. En dat is natuurlijk andere koek dan het lied.

Die Juden zieh'n dahin, daher
Sie zieh'n durschs Rote Meer
Das Meer das schliesst sich zu
Die Welt hat Ruh

Over dat soort dingen, waarvoor net nederlands slechts machteloze bijvoeglijke naamwoorden heeft als ongepast, hoogst onbehoorlijk of schandelijk, hebben Mulisch en ik het nu al 26 jaar lang menige nacht gehad en dan liepen de tranen ons tenslotte over de wangen, zonder dat wij nu wisten of wij huilden van het lachen of lachten van het huilen.

Vandaar dat hij bij tien jaar vriendschap zijn Eichmann-boek aan mij opdroeg. Toen die voor het eerste de Jeruzalemse schouwburgzaal binnentrad en iedereen dacht: daar heb je het monster, zeiden wij als uit één mond: Eigenlijk best een aardige man. Het was dan ook Mulisch die opperde dat als Eichmann toevalligerwijze bij Albert Schweitzer in dienst was getreden en als die hem had gevraagd alle zieke zwarten uit Afrika naar Lambarene te brengen, Eichmann dat ook perfect voor elkaar had gekregen.

Het was eveneens Mulisch die de volgende historische omschrijving gaf: de duitsers zeggen dat het de nazi's waren, wij zeggen dat het de duitsers waren, in Afrika en

Azië zeggen ze dat het de Europeanen waren, maar God zegt dat het de mensen waren.

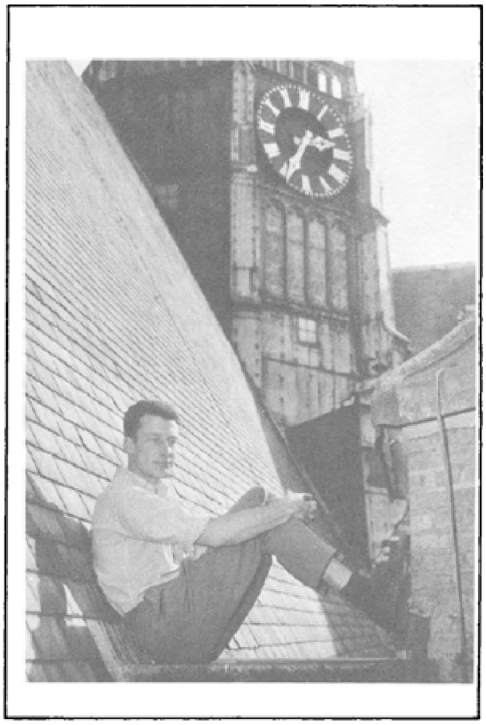
Vandaar dat ik bij 26 jaar vriendschap moet zeggen dat Mulisch eigenlijk erg veel verstand van politiek heeft, zij het dan niet van de Tweede Kamer.

Harry Mulisch De zin van het beeld
Anton Constandse

Mijn persoonlijke relatie tot Harry Mulisch dateert van omstreeks 1950. We waren toen beiden lid van de Haarlemse literaire sociëteit Teisterbant. Tien jaar later nam het aantal raakvlakken tussen onze twee werelden toe. We bezochten beiden Cuba en schreven met sympathie over de revolutionaire ontwikkeling daar. We verdedigden de Indochinese bevrijdingsoorlogen, en onze stemmen staan nog op dezelfde grammofoonplaat over Vietnam. De non-conformistische directe acties sinds 1965 - in welk jaar we beiden redacteuren werden van het maandblad *De Gids*, in de tijd van Eddie Hoornik - hebben in ons bewustzijn een postitieve rol gespeeld. Harry wijdde aan de sexueel-psychologische politiek van Wilhelm Reich, waarover ik voor de oorlog een brochure had geschreven, een boeiend boek. Hoewel mijn vooroorlogse opleiding betrekking had gehad op taal en letterkunde, ben ik na 1945 toch voornamenlijk werkzaam geweest als sociaal-politieke commentator. En ik werd uitermate getroffen door Harry's boeken over de geschiedenis van onze tijd: *De zaak Eichmann* (1962), *Bericht aan de rattenkoning* (1966), *Cuba, het woord bij de daad* (1968), *Het seksuele bolwerk* (1973). Er was jarenlang sprake van een vriendschappelijke geestverwantschap.

Maar de genoemde geschriften van Harry Mulisch zijn toch geen geschiedenisboeken: ze zijn allereerst de verwerkte reactie van een kunstenaar op een historisch gebeuren, en een zeer eigen reactie. De persoonlijkheid van de auteur speelt er een onuitwisbare rol in, of het ideaal van die persoonlijkheid, het creatieve ‘image’, de wil om op een bepaalde (non-conformistische, autonome) wijze te verschijnen, zelf een functie te vervullen. De bijzondere aandacht voor de eigen geestelijke evolutie is echter niet egocentrisch: ze zou dan steriel zijn. Ze wordt geprojecteerd op de historische gestalten of situaties, waarmee de schrijver zich bezig houdt. Het kennen is herkenning. Bij lezing van de boeiendste bundels, vol van ervaringen en herinneringen (*Voer voor psychologen, Wenken voor de jongste dag, De versierde mens, De toekomst van gisteren*), vraagt men zich af, in welke categorie men de hoofdstukken moet plaatsen: historische essays; psychologische verhandelingen; wijsgerige benaderingen; kunstzinnige impressies; persoonlijke belevenissen. Omdat Harry intensief studeert, en onafhankelijk interpreteert, wordt men geconfronteerd met een ontzagwekkende hoeveelheid beelden, gedachten en gevoelens.

Maar tenslotte is dit alles toch het werk van een kunstenaar. Als deze nu verhalen schrijft en romans, kan men dan verwachten dat ze probleemloze vertellingen zijn? Onmogelijk. Ik ben eens door de VARA-televisie uitgenodigd, met Jan Hein Donner en Mies Bouhuys, om te raden welke antwoorden Harry zou geven op bepaalde vragen. Ik was er niet heel ver naast. Harry had toen geruime tijd geen ‘gewone roman’ geschreven en de vraag was, of hij dit spoedig weer zou doen. Ik heb toen de stelling verdedigd dat hij nooit ‘gewone romans’ schreef, evenmin als in de vorige eeuw Multatuli of Heine dat hadden gedaan. Het beeld heeft altijd een (verborgen?) zin.



Harry Mulisch bij de toren van de Grote Kerk, Haarlem 1957

Toch is het de vraag of men daarop zo de nadruk moet leggen als onze goede Jan Hein, of (ten aanzien van *Twee Vrouwen*) Frans C. de Rover in *De Gids* (1976) al vond Harry zelf het nodig *De Verteller* van commentaar te voorzien. Men moet echter niet doen alsof Harry Mulisch uitsluitend romans schrijft, die zonder exegese niet genoten kunnen worden. De grote oplagen en herdrukken van vele verhalen bewijzen gelukkig het tegendeel.

Een kervensnijder *en zijn* Domus Aurea
Louis Ferron

Er is nauwelijks een zinnige reden te bedenken waarom iemand die geen broodschrijvende recensent of blinde adept is, ook maar één woord zou besteden aan wat dan ‘het verschijnsel Mulisch’ wordt genoemd. Meer dan Mulisch van zichzelf een mythe heeft gemaakt, hebben de recensenten en adepten dat gedaan. Het zal in zijn strategie passen, maar wat heeft een romanschrijver daar aan toe te voegen? Misschien een roman schrijven over de mythevorming rond een auteur. Het valt te overwegen, al zal de ijdeltuit zelf eerst overleden moeten zijn. Geestelijke hygiëne vereist nu eenmaal een mate van afstandelijkheid van het te behandelen object. Met deze overweging in het achterhoofd heb ik dan ook afgezien van een aanvankelijk voorgenomen gesprek met de man die in niet geringe mate heeft bijgedragen aan mijn literaire vorming.

Bij nader inzien kon ik maar één reden bedenken om me te vermeien in zoiets arbitrairs en onzinnigs als de vijftigjarige leeftijd van een collega: een cultuurpolitieke. En dat laatste dan niet opgevat in de beperkte zin die Marxistische pennevoerders aan dat begrip wensen te geven, maar in de enig juiste waarin het woord cultuurpolitiek verstaan behoort te worden, namelijk een uiting in woord of gebaar die de actuele cultuuruitingen toelicht, verdedigt of aanvalt.

Het is in dit land met zijn povere, om niet te zeggen afwezige literaire tradities een schande om je literaire afkomst te verraden, zo je die al hebt. In de Nederlandse wegwerpcultuur staat alles in het teken van ‘nieuw en dus goed’. Zelfs het meest mediocre talent zal nog van de daken schreeuwen dat het alles op zijn geheime zolderkamer bedacht heeft zonder aan iets anders dan aan zijn armoedige inborst te refereren. Bewijst men al tribuut aan een voorganger dan is het Nescio die, de naam zegt het al, staat voor de meest valse bescheidenheid die maar denkbaar is. Uitgaande van de - overigens foutieve - opvatting dat men, als Nescio, niets weet, kan men inderdaad menen er enige pretenties op na te mogen houden.

De Nederlandse literatuur is, zeker op dit moment, een kleine literatuur, stammend vanuit het schoolopstel en uitmondend in het docentschap bij het middelbaar- of hoger onderwijs. Dat heeft een gunstige invloed op interpunctie en grammaticale verzorging; met literaire kwaliteit heeft het inmiddels geen donder te maken. Literaire kwaliteit is pas aan de orde als deze met het leven bevochten wordt.

Er is een andere literatuur die zijn bronnen niet vindt in de verveling of de behoefte geestig te willen worden. Het is een literatuur die ontstaat uit de behoefte de systemen te duiden die achter het menselijk beweeg schuil gaan. Met in uiterste instantie de wens die systemen te kunnen manipuleren. De schrijver als Lucifer, als Prometheus. Al is hij in dat geval méér dan een dief. Door zijn daad wordt hij automatisch middelaar tussen de mens en het Onzegbare. Zijn literatuur stamt van de hermetische geschriften van priesters en alchemisten. Literatuur in die zin is een Faustische liturgie. Wie iets dergelijks uitspreekt kan er zeker van zijn met een sarcastisch lachje te worden afgedaan. In dit godvergeten, door de sociaal-democratische middelmaat geïndoctrineerde land is iedere greep naar het oncontroleerbare een uiting van niet

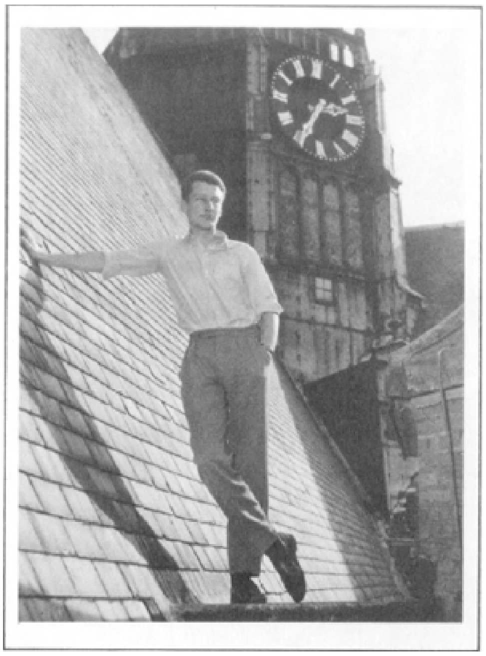
te vergeven hoogmoed. Graag ziet men de hoogmoedige op zijn bek klappen, liever dan dat men hem om zijn stoutmoedigheid bewondert.

Om een voorbeeld te noemen. Wat werd er ten tijde van provo niet gemeesmuild over Mulisch als rellenkijker. Men verweet hem dat hij zijn ‘Bericht aan de rattenkoning’ vanuit de veilige geriefelijkheid van zijn rode sportwagen had beschreven. Niet eens een socioloog en dan toch een mening willen hebben? Niet eens links-masochistisch en toch partij willen kiezen? Waar haalde deze dandy de moed vandaan? Daar zijn de meesmuilers tot op de dag van vandaag nog niet achter. Voor wie zich inmiddels op enigerlei wijze verwant met hem voelt kan dat nooit een vraag zijn geweest. Het antwoord lag al te zeer voor de hand. Die moed putte hij uit zijn schrijverschap. Dat schrijverschap gaf hem het recht om, desnoods ladderzat van het bloed van de slachtoffers, een ode op die slachtoffers te schrijven. Want het is nu eenmaal zo dat, in de opvatting van het schrijverschap die de enige juiste is, de schrijver totaal geen boodschap heeft aan wat dan ook. Met als verstrekkend en impliciet gevolg dat hij een boodschap heeft aan alles.

In de oudste culturen waren de voorlopers van de schrijvers, de priesters, zinsbegoochelden, stotteraars, stamelaars, ja, soms zelfs geestelijk gestoorden. Ze werden dit niet verklaard omdat ze niet snugger genoeg zouden zijn geweest om aan de jacht deel te nemen. Ze waren dit omdat er een teken gegeven moest worden dat hen van de jacht vrijstelde. Van hen werd verwacht dat ze geen belang bij de jacht hadden. Zinsbegoocheld als ze waren, stonden ze open voor het contact met de goden en omdat ze stamelden leken ze hermetisch te spreken. Dat was geen bezwaar. Hun kennis behoefte slechts te worden overgedragen aan andere stamelaars. Pas sinds het rationalisme is men deze lieden voor uitzinnig gaan houden. Eigenlijk was het rationalisme een hele domme stroming.

Het schrift waarin de goden tot de priesters spraken was dat van de vlucht der vogels, de val van ingewanden op een offersteen. De kennis had en heeft altijd met bloed te maken. Al is het maar het dunne bloed uit de beknuppelde schedel van een betoger. Iedere tijd kent haar eigen bloed. Literatuur wordt geschreven met bloed. De schrijver wast zijn handen in onschuld. Hij vertaalt het onvatbare bestel naar mensennormen. En krijgt op zijn lazer als het

verhaal de mensen niet aanstaat. De schrijver is een zondebok. Zijn priesterlijke ambt dwingt hem er toe de woestijn in te gaan. Soms heeft die woestijn de vorm van een rode sportwagen.



Harry Mulisch bij de toren van de Grote Kerk, Haarlem 1957

Dat Mulisch een magisch-mythische opvatting van zijn werk heeft lijkt buiten twijfel. Het schemert voortdurend tussen de regels van zijn romans en beschouwingen door.

Hoe komt hij zo gek? Misschien omdat hij geen geboren Hollander is. Voor iemand die het magisch-mythische denken is toegedaan - ook al zal het hem een behoefte zijn dat denken op zijn zwakke punten te attaqueren - is een afkomst als die van Mulisch op zich al een mythisch gegeven. Wie de mythe zo dicht bij huis heeft, zal er mee willen leren leven. Zijn leven staat, gewild of niet, in het teken van de mythologie.

Mulisch heeft in zijn geval mee dat hij is opgegroeid in Haarlem. Een stad die, zoals Hugo Brandt Corstius al eens signaleerde, fascisten of surrealisten voortbrengt. Wat beide richtingen gemeen hebben is in ieder geval een neiging tot mythologiseren; waarin ze verschillen, daarin verschilt bijvoorbeeld Mulisch van Mussolini. Hier uitvoeriger op ingaan zou een boekdeel vergen. Wat ik wil zeggen is dat een stad als Haarlem een gezonde voedingsbodem blijkt te zijn voor iemand die als schrijver een juiste opstelling heeft gekozen.

Het eerste wat ik ooit van Mulisch las waren diens, in ‘Het mirakel’ verzamelde Tienoppenverhalen. Ze hebben de invalshoek bepaald van waaruit ik deze schrijver voortaan zou lezen. Ik was in die tijd verzot op het experiment. De galop van de Vijftigers galmde nog na en in mijn onnozelheid meende ik daar bij Mulisch de echo van te mogen vernemen. Het was een eigenaardige verrassing dat de belevenissen van de heer Tienoppen zo pijnlijk ‘klassiek’ waren genoteerd. Klassiek in Haarlemse zin, gebaseerd op een traditie die van Van Deyssel naar Bomans liep. Niet eens zozeer qua stijl, maar meer nog qua mentaliteit.

Bestaat er iets als een dialectische spanning tussen bedaagde burgerlijkheid en een neiging tot mythologiseren? Wat bij Bomans nooit helemaal bevestigd kon worden, werd het bij Mulisch in ieder geval wel. Mulisch bleek de wezenlijk burgerlijke schrijver Bomans naar de kroon te steken. Bedaagde leukheid als matglanzend pantser tegen de vulgaire buitenwereld tot in het absurde doorgevoerd. Ik moest er even aan wennen de Bomansiaanse semantiek tot een volledig gecontroleerde hallucinatie te zien omgetoverd. Het wende gauw en toen ik begreep hoe het werkte, begreep ik ook welke, voor Nederlandse begrippen grote stap er gezet was. De spanning tussen de burgerlijke wereld en die van de ziener had zijn subtiele evenwicht gevonden in de methodiek van Mulisch.

Nog weer later begreep ik dat Mulisch in geen andere stad dan Haarlem had kunnen opgroeien omdat hij nu eenmaal wilde worden waartoe die stad hem had voorbestemd: tot magiër. Niet voor niets heeft hij zelf herhaaldelijk verwezen naar zijn alchemistische experimenten als jongeling. (Of hij het goud eindelijk heeft gevonden in ‘Axel’ is een vraag die ik gemakshalve maar aan de critici overlaat).

Van hier naar de Domus Aurea van Anne en Patrick Poirier is niet zo'n geweldige stap. De Domus Aurea is een verzonnen, in houtskool en gebrande kurkplaten uitgevoerde fictieve, mythische stad, waarvan het bestaan zowel in een barbaars verleden als in een wellicht nog barbaarsere toekomst kan zijn gesitueerd. Het is een stad, gelegen op het punt waar de cirkel van de tijd zich sluit. De stad lijdt aan amnesie, is verkoold, half vergaan en wordt omgeven door donker water van een teer-achtige substantie. De stad is omringd door vergetelheid. En vergetelheid is bij uitstek de motor waarop mythologieën, waarheen dan ook verwijzend, draaien.

De Joods-Hongaars-Oostenrijks-Tsjechische Mulisch kwam, als van een andere planeet, in een dergelijke stad terecht. Als de vergetelheid aan het IJ ontspringt, dan stroomt hij, dood-aanzeggend, langs Haarlem, om uit te monden in de Haarlemmermeer. De Nederlandse Lethe heet Spaarne. Haarlem is een stad die sinds de negentiende eeuw aan volkomen vergetelheid ten prooi is. Haarlem is het schimmenrijk van de voormalige bourgeoisie. Wat niet in de laatste plaats te danken is aan een bijna mythologische reeks achteruitstrevende burgemeesters. (Voor iedere mythologie valt tenslotte een rationele verklaring te vinden). Er rijden auto's in die stad en zelfs de Duitsers hebben haar weten te vinden - al rest van hun aanwezigheid niets dan wat palimpsesten op de muren van enkele sigarenwinkels. Verder riekt het er naar verdorring en Lodewijk van Deyssel. Wie het niet geloven wil kijkt maar naar de atelierstukken van de bij uitstek Haarlemse schilder Kees Verwey. Bloedeloos, tijdeloos en daarmee aanspraak makend op eeuwigheidswaarde.

Steden die, door geen geestelijke groei voortgedreven, zich onttrekken aan de critiek van de tijd, roepen hun eigen profeten op. Gra-

ficus Anton Heyboer was er zo één. De schilder H.F. Boot was er zo één en in feite is Mulisch de literaire loot aan deze tak. En het is wel typerend dat geen van deze profeten uit de stad zelf afkomstig was.

Het moeten wezenlijke buitenstaanders zijn die tot in het merg getroffen worden door de onaardse krachten die in het fossiele schuilgaan. Zouden ze Haarlemmer met de Haarlemmers zijn geworden, dan zou hun profeteerdrift al gauw gestremd zijn. Het is tenslotte niet de eeuwigheid die behoefte heeft aan profeten, maar juist het vergankelijke dat het eeuwige tot de eigen dynamiek wil verleiden. Merkwaardige paradox dat juist het onveranderlijke aanzet tot beweging. Dialectiek alom, sinds god Hegel heet.

Terug naar de heer Tienoppen. Deze vriendelijke man lijkt een afsplitsing te zijn van de Haarlemmer Mulisch, als is hij, als de schrijver, al behept met een neiging tot orakelende uitspraken. 'Wat niet gelezen is, is niet geschreven, wat niet gehoord is, is niet gezegd.' En in hetzelfde verhaal: 'En zal ik de laatste zijn, zolang *ik* adem (cursief van M.) kan de ondergang zich niet voltooien.' Dat wil zeggen, er moet beweging blijven om de mythologie van het al vergane, het eeuwige, te bevestigen. Want de leer van iedere profeet is omkeerbaar toepasbaar.

Natuurlijk is Tienoppen de schrijver zelf. De Haarlemse schrijver wel te verstaan, in strijd met het versteende. De sociëteit die Tienoppen in het verhaal 'De proklamatie' verlaat, is geen andere dan de tempel waarin de dienst van het onveranderlijke gevierd werd, te weten de 'Sociëteit voor kunstenaars en kunstminnenden Teisterbant.' Minder dan wat ter wereld ook was die sociëteit er één voor kunstenaars. Het was de Domus Aurea voor tandartsen, advocaten en figuurzagers wier enige doel in het leven was de bestaande hiërarchieën te handhaven en daarvoor hansworsten als alibi in huis te halen. In begrijpelijke exaltatie speldde Tienoppen zich dan ook een bord op de rug met de tekst 'IK BEN EEN GROOT KUNSTENAAR'. (Kapitalen van M.). In welke stad met een bloeiend cultureel leven zou men een dergelijke dwaasheid in zijn hoofd halen? Het is overigens de enige categorie dwaasheden die een mens tot een werkelijk kunstenaar maakt: die van het gaten boren in het verstikkende leven in een provincieplaats. (Een verwante, wanhopige performance was die waarin ik, als aankomend dichter door Haarlem fietste met een bord onder mijn fietszadel waarop ik mij afficheerde als 'Analfabeet').

Zoals ik in het begin al min of meer stelde, dit artikel zou van cultuurpolitieke aard zijn, dat wil zeggen dat het een oratio pro domo zou inhouden, waarbij Mulisch me uitstekend van pas kwam. Ik heb het ook over de gêne gehad om voor je literaire achtergrond uit te komen zolang deze niet Nescio heette. Welnu. De eerste keer in mijn leven dat ik de ervaring had dat literatuur dingen kan bewerken die anderszins slechts via kabbalistische of alchemistische weg bereikt kunnen worden, was toen ik E.T.A. Hoffmann las. Hoffmann leerde me dat de literaire copiëerlust des dagelijksen levens een flauwe truc is, slechts geschikt voor de filatelisten voor het woord. Mijn vermoeden dat er andere werkelijkheden bestonden dan die waarin wij leven, werd door hem bevestigd. Maar, domoor die ik was, zag ik niet hoe je zijn tegenwerelden in eigentijdse termen kon oproepen. Bovendien, wat had ik met die verdomde Mof te maken; ik wilde toch in het Nederlands schrijven? Mijn eerste confrontatie met Mulisch was een dreun. Ik begreep dat het zelfs in het Nederlands

mogelijk was om over iets anders te schrijven dan over een naar niets verwijzende realiteit. Bij Mulisch leerde ik hoe je net zolang aan het banale kunt frunniken tot de bladders loslaten en de oorspronkelijke schildering zichtbaar wordt.

Had het ermee te maken dat ik, al de nodige jaren in Haarlem wonend, zij het, als Mulisch, uit een ander land afkomstig, dezelfde spanning had ontdekt tussen de gedegen burgerlijkheid en het sublieme dat daarachter schuil kan gaan? Is Haarlem inderdaad de stad die, uit houtskool opgetrokken, herinneringen bewaart aan een laaiend vuur dat nog steeds gestolen wil worden? Men zou het haast zeggen, afgaande op het grote aantal stadsgekken, zieners en zonderlingen die de stad heeft voortgebracht.

Wat ik maar wil zeggen is dat er nogal wat bij komt kijken om aan het schrijverschap te voldoen in de zin zoals mij die voor ogen staat. Er gaan voorwaarden aan vooraf die men niet bewerken kan maar die door een vreemde orde gegeven lijken. Men moet in wezen een vreemde zijn in de cultuur waarin men werkt, een stotteraar, een dwaas, een wat dan ook. Men moet niet willen copiëren maar transformeren. Men moet niet de mens de norm der dingen laten zijn, maar iets onzegbaars dat men probeert te traceren. Dit laatste niet als vrijbrief voor pantheïstisch of anderszins als religieus angehaucht gedaas, maar als premisse voorafgaande aan de berekende sprong in het duister. Pas als je je schedel voelt splijten weet je waar je aangekomen bent. Mulisch voldoet op de één of andere manier aan die eisen en is een schrijver. Het mythologische moment, de fixatie van de beweging is bij hem een levensbehoefte, terwijl hij anderzijds de mythe probeert te ontmaskeren als wat deze is: verstening. Geen andere behoort de taak van de schrijver te zijn dan te balanceren tussen deze twee uitersten waartussen het leven van een scheppend mens zich afspeelt. De één jaagt, de ander telt en snijdt kerven in de kolf. Dat is de schrijver. De rest is geleuter.

Mulisch als dichter: vernuftig, afstandelijk, speels
Anton Korteweg

Op 31 maart 1951 schreef de toen 23-jarige Harry Mulisch een brief aan de 'Zeer geachte Heer Achterberg'. In dat ietwat naief epistel ('ik ben 23 en probeer goede dingen te schrijven'), afgedrukt in de Achterbergaflevering van *Maatstaf* jan.-febr. 1964), bekende hij dat hij, voordat hij met Achterbergs werk in aanraking was gekomen, gedacht had het orgaan voor poëzie te missen, maar dat de geadresseerde hem dat bijgebracht had. Hij verzocht er tevens in de regels 'Symbolen worden tot cymbalen in de / ure des doods' als motto voor zijn eerste roman *Archibald Strohalm* te mogen gebruiken, een verzoek dat kennelijk werd ingewilligd. Tenslotte had de jeugdige auteur 'de brutaliteit' de bewonderde meester een paar versjes toe te zenden, waarvan hij vermoedde dat de toon hier en daar zijn leermeester bekend zou voorkomen.

In een interview met de dichter/vertaler Thomas Grafdijk (*De Revisor* 1/3, april 1974) herhaalt Mulisch zijn bewondering voor Achterberg: 'Toen ik 21 was ben ik weer gaan dichten, maar nu onder invloed van Achterberg, dus dat was ook niet goed. Toen ben ik ermee opgehouden', en 'voordat ik Achterberg las had ik geen zintuig voor poëzie.... Achterberg ontdekte ik in '48, '49, en toen begreep ik ineens wat poëzie was.'

Ook tegen Erik Slagter in Gedicht 4 (nov. 1974) liet Mulisch zich in soortgelijke bewoordingen uit: 'Achterberg heeft me de ogen geopend voor wat poëzie kan zijn.' Achterberg is dus degene geweest die de jeugdige Mulisch tot dichten gebracht heeft, maar de resultaten waren blijkbaar te Achterbergiaans om gepublieerd te kunnen worden.

De aanleiding die Mulisch ertoe gebracht heeft om 25 jaar na de schok die Achterbergs poëzie veroorzaakte, opeens weer gedichten te gaan schrijven, is heel wat prozaïscher dan bewondering voor een ogen-opener: 'Ik kwam ertoe', zo vertelt hij in het *Revisor*-interview, 'door het poëzienummer van *De Gids*. We vonden het juist dat alle literaire redakteuren daar zelf een vers in plaatsen en ik dacht, kom, ik ook.' In plaats van 'een vers' werden het *Drie gedichten (De Gids, 3/1973): Ars Poëtica,* omgewerkt tot *Hinkelbaan* opgenomen in *De wijn is drinkbaar dank zij het glas. Van tijd tot tijd* en *Etmaal,* dit laatste eveneens in een andere versie afgedrukt in *De wijn*. En daar bleef het niet bij. In drie jaar volgden vier bundels: *De vogels, drie balladen* en *Tegenlicht,* beide bij Athenaeum-Polak & Van Gennep, respectievelijk 1974 en 1975, *De wijn is drinkbaar dank zij het glas* (De Bezige Bij 1976) en *De taal is een ei, veertien haikai,* 'ter gelegenheid van de jaarwisseling 1976/1977 aangeboden aan vrienden van de uitgeverijen Athenaeum-Polak & Van Gennep en Peter Loeb...'

Al eerder - na de Achterberg-schok en voor de door het poëzienummer van *De Gids* opgeroepen *Drie Gedichten* - had Mulisch iets gepubliceerd wat in de buurt van poëzie kwam: *Woorden, woorden, woorden*, een typografisch spel met de Hamlet-monoloog *To be or not to be*, geschreven 'in de zenuwachtige weken van september 1971, die voorafgingen aan de geboorte van mijn kind.' Daarover nu eerst.

Mulisch zelf karakteriseerde zijn literaire prenten als huisvlijt. ‘Ik heb’, vertelde hij Erik Slagter, ‘de woorden uit hun logisch en lineair verband gerukt, ze doorgeknipt, op een plattegrond geplakt, er lijntjes tussen getekend.’ Dat Mulisch juist de Hamlet-monoloog gekozen heeft om zijn type-, knip-, plak- en tekenlust op te botvieren, is mogelijk te verklaren uit de tijd van ontstaan: de weken voorafgaand aan de geboorte van zijn kind. Een geboorte markeert immers, net als het sterven, de grens tussen to be en not to be.

Woorden opent uiteraard met de Hamlet-monoloog; daarop volgen negen vertalingen, waarvan die van Harry Mulisch de laatste is. Die vertaling vormt het uitgangspunt voor zijn typografische experimenten. In de eerste drie is die vertaling in zijn geheel afgedrukt. In de eerste daarvan hebben woorden met een postitieve betekenis (voornamer, ootmoedig, vervulling etc.) een andere achtergrond gekregen dan de rest van de tekst en springen er daardoor uit, in de tweede lichten mogelijkheid-uitdrukkende woorden op (dan wel, wensen, misschien, mogelijke), in de derde worden negatief-geladen woorden geïsoleerd (lasso's, pijlen, uitzinnig, lasten). Een zinvol spel, nl. als typografische verbeelding van Hamlets dilemma (2): To be (1) or not to be (3). Hierop volgen een aantal bladzijden waarop Mulisch' vertaling weer integraal staat afgedrukt. Sommige woorden daaruit zijn omkaderd en door lijntjes met elkaar verbonden. Dat levert dan mooi klinkende en veel suggererende, maar in feite toch weinig zeggende aforistische uitspraken op, als: ‘Het toeval is de knoop van tijd en gedachte’ en ‘is slapen het denken van de dood’.

In de volgende reeks, de vierde (na de vertalingen, isoleringen en verbindingen), is Mulisch weer verbanden aan het leggen, alleen wordt nu de tekst als geheel weggelaten. Je krijgt dus woorden die staan op de plaats waar ze in de de tekst ook stonden, zonder omringende tekst met elkaar verbonden. De laatste twee combinaties zijn het verrassendst maar tevens het goedkoopst: hier heeft Mulisch geen woorden uit de monoloog met elkaar gecombineerd, maar lettergrepen, wat natuurlijk veel meer combinaties mogelijk maakt, maar waardoor bij het lezen de monoloog uiteraard als achtergrond uit het bewustzijn verdwijnt. Geen woordkunst, maar van z'n achtergrond losgezongen lettergreepkunst, met als resultaat ‘Hij nam zijn pen en na een uur kon zijn vers naar de drukker’ (!) en ‘Oei duizend apen eten een ei onder uw rokken en erven dan uw ijdel lijk’.

Op de volgende bladzijden vinden we weer de vertaling, met daarin vetgedrukte letters die achtereenvolgens de woorden HAMLET en SHAKESPEARE vormen. We lezen vervolgens de tekst vertikaal afgedrukt, in spiegelschrift, doorgestreept, alleen de doorhalingen, als diagram, zonder

leestekens, hoofdletters en wit, de tekst getypt op één regel - waarbij het woord slapen overblijft en ‘de monoloog, getypt op één punt.’ Voor mij hoeft het niet. Inventiever is de reeks die daarop volgt: deels concrete poëzie in die zin, dat woorden een picturaal beeld vormen. Na nog een aantal typografische experimenten volgen collages en twee examens met vragen in de trant van ‘Wat is zijn of niet zijn?’ -antwoord: ‘de vraag’- en ‘Hoe namer is het geestelijk, de lasso's en pijlen te ondergaan?’ -antwoord: ‘voor’. Deze teksten zijn Mulisch onwaardig, ze herinneren sterk aan melige raadsels uit grootvaders tijd: ‘Waarom draagt de pastoor zwarte kousen?’ (Antwoord: ‘om zijn benen’) en aan belegen dienstgrappen: ‘Wat heeft de soldaat op zijn brood?’ (Antwoord: ‘recht’). Slechts één examenvraag en -antwoord is wat méér dan flauw: ‘Hoe aards maakt denken ons allen?’ Antwoord: ‘Laf’. Hoewel de vier parafrasen weer meer de moeite waard zijn, wordt het merendeel van deze reeks literaire prenten met de kwalificatie ‘huisvlijt’ inderdaad niet te kort gedaan.

Veel boeiender, minder vrijblijvend en verder reikend zijn de drie balladen die Mulisch een jaar later onder de op het eerste gezicht slecht toepasselijke titel *De vogels* liet verschijnen: *Ballade van de jager, Ballade van de boer, Ballade van de visser*. Ook hier blijkt Mulisch tot de experimenterende dichters te behoren (zijn voorliefde voor Gorter, Van Ostayen, Achterberg en, vroeger, de Vijfigers verloochent zich niet), in zoverre hij in de laatste twee ballades weer typografisch experimenteert.

Verschillende besprekers, waaronder Gabriël Smit in *De Volkskrant* (20 april 1974) en Hugo Brems in een voortreffelijke bespreking in *Dietsche Warande en Belfort* (maart/april 1975), ‘hebben gewezen op de overeenkomst tussen Achterbergs *Spel van de wilde jacht* en Mulisch’ *Ballade van de jager*, en dat op goede gronden. Zoals Achterberg in zijn *Spel* vergeefs tracht woord en werkelijkheid te doen samenvallen, in de hardnekkige hoop dat het woord bestaat ‘dat met U samenvalt’, maar daar (natuurlijk) niet in slaagt:

Het middelpunt, onder mijn pen, verplaatst,
zich altijd minimaal en op het laatst.
(Reservaat),

zo jaagt ook de dichter bij Mulisch vergeefs op het vers:

hij mist.
Ontzet alleen
Een pen.

Woord en werkelijkheid passen niet op elkaar: het woord ‘water’ is, zoals Mulisch in deze cyclus opmerkt, droog.

Smit heeft ook gewezen op het verschil tussen Mulisch' ballade en die van Achterberg: bij beide auteurs weliswaar ‘mist de jagende dichter het vluchtende vers waarop hij jaagt’, maar bij Achterberg wordt dat gemis als een verlies ervaren, bij Mulisch bereikt de missende kogel juist het hoogste doel:

Hemels fluitend
Boven het water.

Er is trouwens nog een ander verschil. Gaat het bij Achterberg in laatste instantie om een zoektocht naar de dode geliefde in levenden lijve, om een poging om het

bijbelse wonder van de opwekking uit de dood te herhalen, en is het gedicht daartoe middel, bij Mulisch heeft het spel geen inzet. Het gaat hem om het doen samenvallen van woord en werkelijkheid zonder meer. Wat bij Achterberg middel is, is doel bij Mulisch.

Niettemin vormen de veertien verzen waaruit de *Ballade van de jager* bestaat een buitengewoon intrigerende tekst, barstens vol dubbelzinnigheden, homoniemen, spitsvondigheden, associaties en klankspelletjes, gebaseerd in hoofdzaak op de parallellie jager-kogel-eend = dichter-gedicht-werkelijkheid. De reeks begint met een beschrijving van de uitgangssituatie: ‘Jager & hond roerloos tussen hout en water.’ In het tweede gedicht wordt de twee-eenheid jager-hond aangevuld met de derde persoon, de eend, die, in tegenstelling tot jager en hond, geen deel uitmaakt van een gravure:

De eend daarentegen
Is geen kunst, hij
Vliegt....

De jager richt, schat, maar ‘Vuur vernietigt de gravure/wil taal’, wat m.i. wil zeggen dat vanaf nu de situatie dermate in beweging is dat hij niet meer gegraveerd kan worden maar uitsluitend beschreven. Alles, hoopt hij, wordt één, werkelijkheid en gedicht moeten samenvallen:

Hoe mooi als alles bijeenkwam: kogel en eend,
Kogel plus vogel in plas, hondekop door water
Varend, kogel, vogel, hond aan de voet van
de jager
Woordelijk tot een weidelijk kwatrijn vereend.

Men lette op het slotwoord ‘vereend’, dat niet alleen de betekenis heeft van samengevoegd, maar ook de eend in zich bergt. Mulisch' poëzie bestaat bij de gratie van meerzinnigheden. Een gedicht verder zegt hij hezelfde anders:

Met een schot wil hij de wereld
Koncentreren in een punt.

Uiteraard mislukt deze voor een dichter noodzakelijke poging: de pen van de dichter, een veer van de eend). ‘Het vers verstuift’: pas hier blijkt ondubbelzinnig dat achter de *Ballade van de jager* de ballade van de dichter schuilgaat. De nagejaagde concentratie komt niet tot stand. De eend ontkomt, de werkelijkheid is niet in het gedicht te vangen en jaren later zal de jager/dichter in een beroerte? (Rein Bloem, *Vrij Nederland*, 11 mei 1974) zijn misser krampachtig proberen goed te maken. De kogel/het vers vaart ten hemel tot bij de driewerf grote Mercurius (= Hermes Trismegistus = de Griekse naam voor Thot, de Egyptische god van onder meer de taal).

Vogels komen in alle drie de ballades voor; ze spelen er geenszins de mooie rol in. In die van de jager is het een ontkomende eend, in die van de boer zijn het zaadrovers, in de laatste, die van de visser, veroorzaakt de abusievelijk aan de haak geslagen vogel de dood van de visser. Die ballade van de visser is een zeer vernuftig geheel, een absurde verbeelding van de voedselketen worm-vis-vogel-visser-worm met behulp van door ongebruikelijke woordvolgorde naief-aandoende verzen (later gebruikt in de reeks *Kind*

en kraai uit *De Wijn*) en typografische middelen zoals we die uit *Woorden* kennen. Het verhaaltje is simpel: een visser vangt een worm en gebruikt die als aas. Hij vangt een vis, die door een vogel wordt ingeslikt. Hij eet de vogel en vangt daardoor zichzelf, sterft, komt onder de grond, waarna er een nieuwe worm verschijnt die de cyclus weer op gang zet door de visser cum suis te consumeren. De cirkel is rond: de jager is aas geworden, het aas jager: ‘in eigen staart de mythe bijt....’

De vorm waarin deze ballade gepresenteerd wordt, is uiterst opmerkelijk. Een versregel op het midden van de bladzijde verbeeldt het water/aardoppervlak, de bovenste helft van de pagina representeert de hemel, de onderste wat zich onder het water/aard-oppervlak bevindt. Als volgt:

    vogel

aarde in dit kort bericht tussen licht en donker ligt

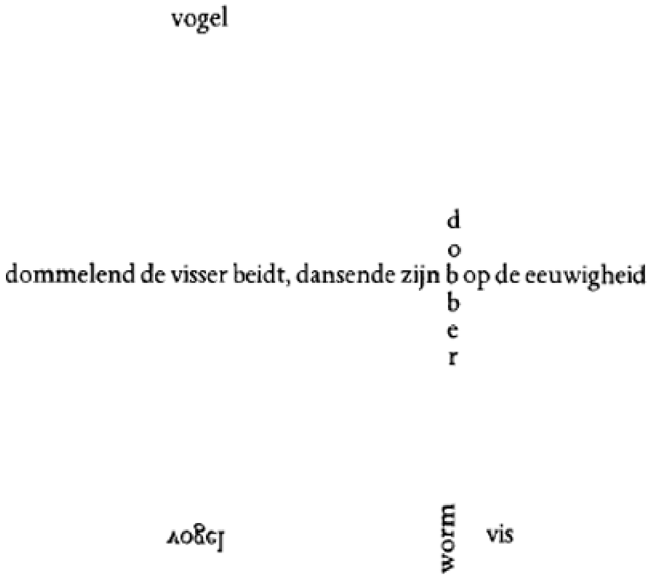
    worm

Deze verdeling blijft de hele ballade door gehandhaafd. Typografische visualisering vinden we bijvoorbeeld als de visser een worm gaat vangen:

  vogel

            s
            p
radend nu de visser komt, steekt zijn a in de grond
            d
            e
          worm

Ook het vissen wordt visueel ondersteund, namelijk door het woord ‘dobber’ vertikaal te drukken en het woord ‘vis’ het woord ‘worm’ te doen naderen. Subtiel is de in het water spiegelbeeldige vogel:



Van Ostayen in het cerebrale; typografische grappen in een epische structuur.

In het vervolg wordt de situatie behalve op de reeds aangegeven wijze tevens gevisualiseerd doordat de woorden in elkaar overgaan, wat eten en gegeten worden

suggereert: viworms = een vis die een worm verorberd heeft. Hoewel dus in de vorige cyclus het woord ‘water’ droog was, is het woord ‘vis’ hier kennelijk wèl in staat te eten. De vogel die de viworms verorberd heeft, wordt tot voviwormsgel, de arme visser die de voviwormsgel at, tot visvoviwormsgelser. Je moet er maar op komen. Brems, in zijn aangehaalde bespreking, ziet ook achter de visser het beeld van de dichter die niet het gewenste resultaat bereikt. Anders dan de ballade van de jager geeft deze ballade daar echter geen aanleiding toe. Waarom deze vernuftige, al te vernuftige cyclus niet te lezen als een verbeelding van de weg van alle vlees?

Tegenlicht, Mulisch' meest cryptische bundel - maar wat wil je bij een schrijver die het het beste vindt het raadsel te vergroten - bestaat uit een aantal losse gedichten en vier reeksen: *Posthuum, God Ra Ra Ra, Picasso en geen einde* en *Apollonius van Tyana*. Mulisch werkt hier in de traditie van de ‘kultureel-linguistische makers’ (de term is van R.L.K. Fokkema) als H.C. ten Berge en Gerrit Kouwenaar: geleerdenpoëzie waarin veel bestaande literatuur uit uiteenlopende culturen en periodes verwerkt wordt. Hij haalt heel wat overhoop uit het verleden: zielsverwante natuur- en wiskundigen, filosofen en kunstenaars worden opgediept en weggezet. Zo figureren in deze gedichten Euclides, Alexander von Humboldt, Newton, Christiaan Huygens - met wiens vaders poëzie Mulisch vaak een duistere bondigheid gemeen heeft - Achterberg, de Egyptische god Ra, Picasso en, in de beste reeks, de pythagorese wonderdoener Apollonius van Tyana (die ook al in *Wat gebeurde er met sergeant Massuro* voorkwam). Het is poëzie stikvol paradoxen (‘Die stilte spreekt/zij zegt: ik spreek/ Niet: ik zwijg’) en klankspelletjes;

God Ra Ra Ra overschrijdt de grenzen van de rederijkerij het duidelijkst: een getructe a-saga in tien maal acht regels, waarin de god achtereenvolgens schaatst, blaast, waart, paart, schraagt, raamt, schaakt, graait, graaft/knaagt en, wat de klank betreft verrassend, ontsliep. Die gedichten waarin de distantie het grootst is, spreken mij althans het meeste aan. Bijvoorbeeld *Een zondag in Cambridge of Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, dat geschreven gedacht wordt door niemand minder dan God, die 's zondags vanuit zijn hoogte op zijn Isaac Newton neerziet:

Plechtig schrijdt mijn Isaac tussen heggen kerkwaarts,
Huiswaarts. Daartussen klemt mijn dienaars preek: 't kruishout.
Mijn stof ligt op zijn schoenen, mijn zon broedt op zijn pruik,
Mijn Isaac zweet, mijn Isaac zweet onder zijn pruik.

Ik heb mijn Isaac lief, although he split my light
In prisms. What could I say? He was right.
Pardon? Wie bitte? O, al die eeuwen ook,
Al die talen. Babylon, Babylon, Babylon.

...

Van een superieure ironische distantie geeft ook het mijns inziens beste gedicht uit de bundel blijk: het achtste uit de reeks *Apollonius van Tyana*. Apollonius was, zo deelt de schrijver ons in de aantekeningen mee, een ‘generatiegenoot van Jezus van Nazareth, maar drie keer zo oud geworden als deze, en bij tijden zijn geduchte concurrent. In de honderd jaar na zijn dood had de wijze pythagorese wonderdoener het imago van een charlatan en sexmaniak gekregen’, kwalifikaties overigens die ook wel voor Mulisch gebruikt zijn. Het is een prachtige, hautaine reactie op de boodschap van de evangelist Johannes dat het Woord vlees geworden is. Apollonius stelt zijn eigen metamorfose in omgekeerde richting daar tegenover: bij hem werd het vlees doorzichtig als taal, ‘attisch zout’ (= geest).

Wat hoor ik? Is ergens
Het woord vlees geworden?
Lag het in een kribbe
En kon niet spreken?

Werkelijk? Zegt iemand dat
op Patmos? Zeker geen griek.
Het woord dat alleen huilen kan.
Beslist in het buitenland.

Het is vermoord inmiddels?
Zie mij: honderd jaar oud, mijn vlees
Diafaan als taal geworden,
Kijk, attisch zout.

Achterberg, impliciet aanwezig in de *Ballade van de jager*, verschijnt in deze bundel expliciet in het gedicht *Achterberg*. Het is een waardige hommage aan de meester, de opsteller van de wet van het weven (weven: Mulisch' zoveelste metafoor voor dichten):

In de heesters van zijn dagen
Spande hij gejaagd dat rag

Tussen zijn droom en haar dood.
Van zijn pen naar haar stem,
Over haar lach en zijn stilte
Tot en met haar oogopslag,

Bang, bang,
Altijd in zijn haren
De sporen van de kam.

Schuddend in zijn web gevestigd,
En in de wind, en in het westen alleen
Die wolk met steeds brandender rand,

Is hij onzichtbaar en stelt de wet
Van het weven op,
Niet die van het web.

Is Mulisch in *Tegenlicht* een dichter die - en ik citeer nu Rein Bloem in zijn bespreking in *Vrij Nederland* van 19 april 1975 - bezig is 'brokstukken van oude kulturen (te) monteren tot een eigen beeld', in het grootste gedeelte van *De wijn is drinkbaar dank zij het glas* schrijft hij huiselijke poëzie die soms vreemd genoeg herinnert aan die van Neeltje Maria Min. De boeiendste reeks in *Kind en kraai*, opgedragen aan echtgenote Sjoerdje. De gedichten hieruit verdienen eerder de naam ballades dan die uit *De vogels*: de toon is kinderlijk, de handeling verspringt steeds, de vorm is quasi-naief - wat onder andere bereikt wordt door veelvuldig halfrijm - er komen veel dialogen in voor. Vaak ook verandert Mulisch de zinsbouw om tot rijm te kunnen geraken (zoals hij dat in de *Ballade van de visser* al deed) of rijmt hij juist niet op een plaats waar je dat wel zou verwachten. De gedichten beschrijven meestal driehoeksverhoudingen en vormen prachtig voer voor psychologen.

De drie-eenheid waar het in deze ballades om draait, is bijna altijd die van vader-moederkind. Inderdaad dus huiselijke poëzie, maar geenszins knusse: in de meeste gedichten woedt een ware oorlog tussen de gezinsleden. Dat is nog niet zo in *Boezem* (voorjaar 1976 in een arrangement van de popgroep *Kayak* uitgebracht op de ter gelegenheid van de boekenweek verschenen langspeelplaat *Zing je moerstaal)*, waarin 'de dichter als een vriend/die medemensen dient' gepresenteerd wordt. Met het daarop volgende *Pop* valt dat buiten de familiale krijgszangen. Maar in de andere gedichten - vaak Freudiaanse spelletjes met magische elementen - valt met name de snoodheid van de moeder op. Soms is die gericht op vader èn kind, zoals in het onderstaande *Vertrek*, waarin de moeder het raam sluit nadat het kind door het open raam is weggevlogen, zodat vader zonder nakomelingschap komt te zitten. De jeugd vliegt uit, maar dan letterlijk. Dat motief van het wegvliegende kind vinden we overigens ook in J.B. Charles' *De jongen vliegt.*

het kind roept: kijk eens wat ik kan.
het kind vliegt uit het raam.
de moeder zegt: waar ben je dan?
het kind is weggegaan.

de vader spreekt: waar is mijn kind?
de moeder sluit het raam.
daarbuiten waait een wervelwind.
de wind wordt een orkaan.

de vader brult: waar is mijn kind?
de moeder zingt een lied.
de vader huilt: mijn kind, mijn kind.
het kind verliet zijn naam.

Een andere keer richt moeders snoodheid zich niet op vader en kind, maar uitsluitend op de vader, zoals in de Oidipous-variant *Aanzoek*: de zoon wil met de moeder trouwen en doodt de op het land zwoegende vader met diens schep - gesuggereerd wordt dat dat met goedkeuring van de moeder gebeurt. Er is dan voor de moeder geen beletsel meer de zoon het jawoord te geven. Ook dit motief (zoon doodt vader op moeders advies) is vaak eerder gebruikt, o.a. in één van de verhalen van de 19-eeuwse Amerikaan Ambrose Bierce en in de oude Engelse ballade *Edward*:

ik wil mijn moeder trouwen.
-moeder, trouwt gij ook met mij?

-wat zou dan wel vader zeggen?
ga 't hem vragen, lieve jij.

-ik trof vader op de akker
en ik vroeg hem om uw hand.

-was hij nog zo laat aan 't werken?
was hij zo laat nog op 't land?

-hij zweeg stil, hij was aan 't spitten,
zijn ogen door zijn zweet verblind.

-ja, je vader heeft het bitter.
en wat zei je toen, mijn kind?

-daarop heb ik niet gesproken.
heb hem met zijn schep vermoord.

-wel, dan is er geen beletsel
meer, mijn zoon, je hebt mijn jawoord.

Gruwelijk en speels, deze ballades, komisch en morbide. Het hoogtepunt in Mulisch' poëzie, dat wel.

De laatste reeks uit *De Wijn, Ongerijmdheden,* bestaat uit elf sjablone-achtige teksten of, liever gezegd, aanzetten daartoe. Ze dragen meestal een ruzie-achtig karakter en nodigen, door hun onvoltooidheid per regel, de lezer uit ze aan te vullen. Dat heb ik gedaan met het gedeelte achter de streepjes:

hoe vaak heb ik niet / gewaarschuwd
maar nee / jij wilde niet luisteren
jij / moest zo nodig je eigen gang gaan.

want als je naar mij / geluisterd had!
maar nee / jij wilde niet luisteren,
jij / moest zo nodig je eigen gang gaan.

of heb ik soms niet / gewaarschuwd?
maar ja / jij wilde niet luisteren,

ik / heb je toch genoeg gewaarschuwd.!?

Uit het huiselijk leven gegrepen, deze aanzetten voor een ruzie, ieder kan ze dagelijks horen. De aardigheid zit in het onvoltooide. Maak zelf uw eigen ruzie af met behulp van Mulisch.

Over *De taal is een ei, veertien haikai,* kan ik kort zijn. Twee ervan zijn prima:

de oude
vijver. een kikker
springt
van de
wal. meteen
vergiftigd.

En:

een duitser
met één been
hinkt
in Spanje
uit zee. sta sta
Stalingrad.

In welke richting Mulisch, die in de enkele jaren dat hij gedichten publiceert zó inventief met een zo groot aantal genres en technieken heeft geëxperimenteerd, zich als dichter verder ontwikkelt, is volstrekt onvoorspelbaar. In zijn poëzie is hij al even wendbaar als in zijn proza. Uitgesloten lijkt me alleen, dat hij nog eens met traditionele sonnetten voor de dag komt. Wat van z'n poëtische produktie tot nu toe het meest de moeite waard is, zijn die gedichten waarin de constructeur en 'inventor' het afleggen tegen de dichter die Mulisch, soms, ook is. Waarin, met andere woorden, de rederijkerij onder stoelen en banken gestoken wordt. Dat is het geval in de *Ballade van de jager*, waarin de geslepenheid niet de indruk wekt doel op zich te zijn. Zeer genietbaar is Mulisch ook in z'n hautaine ironie, zoals die naar voren komt in enkele gedichten uit *Tegenlicht*. De gruwelijke 'Kinder- und Hausmärchen' uit *De wijn* - op dat stramien moet Mulisch maar doorborduren.

Poëzie van Harry Mulisch:

Woorden, Woorden, Woorden
De Bezige Bij uitverkocht

De Vogels
Athenaeum-Polak en van Gennep 35 blz. 20,-

Tegenlicht
Athenaeum-Polak en van Gennep
61 blz. geb.: 20,-, pab.: 15,-

De wijn is drinkbaar dankzij het glas
De Bezige Bij 49 blz. 12,50

De taal is een ei

Gelegenheidsuitgave van Athenaeum-Polak en van Gennep en Peter Loeb bij de jaarwisseling 1976/1977 in een oplage van 200 exemplaren.

bij Mulisch' Anekdoten rondom de dood

Voor de zetter:

De auteur van deze kopij schrijft, evenals Lodewijk van Deyssel zaliger, een individuele spelling en heeft daar zijn eigen subtiele redenen voor, die mede op aandringen van de Gids-redactie nauwgezet gerespecteerd dienen te worden. Zo schrijft hij homoseksualiteit met een x, kennelijk om de onkenbaarheid van het verschijnsel dat dit woord tot uitdrukking brengt, met die x, immers de grote onbekende, te accentueren, maar ook om het afwijkend gedrag dat het woord impliceert door een afwijkende spelling te illustreren. Soortgelijke overwegingen golden voor professor Jac. van Ginneken zaliger. Deze wilde diarree als diarrhee blijven schrijven, omdat hij gewoon was hee te zeggen als hij het had (hij drukt het ietwat deftiger uit in zijn Grondbeginselen van de schrijfwijze der Nederlandsche taal, 1931, blz. 232, noot 6). En annuleren wilde hij als anulleeren geschreven zien, om ‘de betekkenis van dit verbum markanter te doen uitkomen door de woorden anus, nul en (ik zal je) leeren’ (t.a.p., blz. 141, r. 7-9). Vampier wilde hij met y geschreven zien, omdat zo'n beest zo weinig associatie bood met een aardworm (t.a.p., blz. 135, noot 80). De h achter de t van labyrint moest ‘de moeheid van dengeen die zijn weg zookt in den doolhof tot plastische uitdrukking brongen’ (t.a.p., blz. 254, r.3-4.

Professor De Vooys, ook zalig, die met Van Ginneken zitting had in een regeringsadvisscommissie inzake spelling, bestreed Van Ginneken op wat voor hem wetenschappelijke gronden waren in een brochure met een groene kaft. Maar Van Ginneken, ook nog de schrijver van De roman van een kleuter (1917), beriep zich bij de minister op wat hij noemde ‘meer artistieke inzichten en overwegingen, die (hij wilde) doen gelden’. Hij was het ook die paal (mannelijk) en straat (vrouwelijk) ‘hun geslacht (wilde) doen behouden, wijl men nu eenmaal spreekt van heipaal en zijstraat’ (t.a.p., blz. 19, midden). Trouwens, zei hij: ‘voorwerpen waarmede gestoken, geduwd, geslagen etc. kan worden, moeten gelden als typisch manlijk’ (t.a.p., blz. 19, r. 21-23); (Maar natuurlijk moest De Vooys weer roet in het eten gooien toen hij kwam opdagen met een woord als naald...)

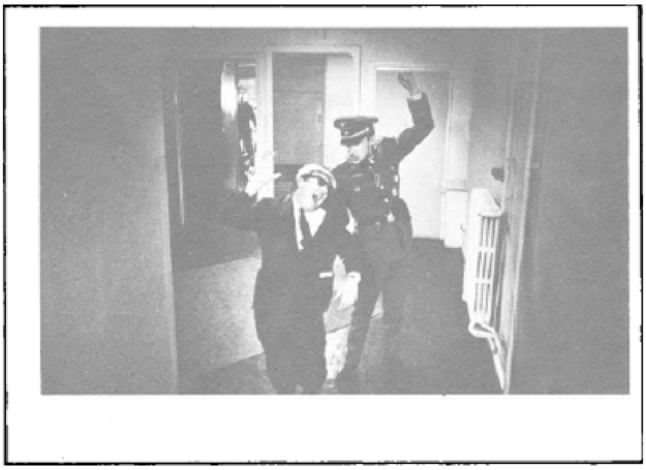
Zetter, respecteer dus alle afwijkingen van Mulisch - de aangehaalde woorden komen alle bij hem voor in de Van Ginnekense spelling. En: u scheide geen woorden die Mulisch samenvoegt, en u voege niets samen wat Mulisch scheidt. Zijn ~~[illegible]~~ spelgewoonten blijven mede) de allerindividueelste expressie van zijn allerindividueelste emoties. - Corr.

dus paal kwam alleen om die reden al aan zijn juiste geslacht.

N.B. ~~[illegible]~~ Onherroepelelijke is geen tikfout, maar schijnt een samentrekking te zijn van onherroepelijk en lelijk, een subtiele taalvondst dus.

Claus en Harry Mulisch ontmoetten elkaar in het begin van de vijftiger jaren

Ons eerste kontakt verliep enigzins stroef



Algauw had ik van allerlei op hem aan te merken

Ook hij was het niet altijd met mij eens
foto's Ed van der Elsken

Maar op den duur namen wij toch ons petje voor elkaar af

Nog weer later hadden wij een hoge pet van elkaar op

En wij werden gezworen kameraden

Voor Harry; het 'Klein Testament' van Montale.

Dat wat 's nachts als een dwaallicht
de schedelkap van mijn gedachten verlicht,
het parelmoeren spoor van de slak
of het glinsterend stof van vermorzeld glas
het is geen kerklicht, geen kantoorlicht
dat gevoed wordt
door een klerk, een rode of een zwarte

Alleen deze regenboog, deze iris
kan ik voor je achterlaten
Alleen zij getuigen van een geloof
dat werd aangerand,
van een hoop die tragen heeft gebrand
dan groen hard hout in de haard.

Daarom, Harry, houd dit spectrum,
dit geïriseerde stuifmeel
vast in je zakspiegel
als elke lamp gedoofd is,
als de het aan het dansen is,
als een donkere lucifer lander zal
en bek af zijn vlerken van aardpek schudt
en zegt: Dit is het uur.

Het is geen erfenis, geen talisman
die de natte, hete zomerwind kan weerstaan
met het spinneweb van de herinnering -
(een verhaal kan alleen in as overleven.
Volharding staat gelijk aan vernietiging)

Rechtvaardig was je teken.
Die het gezien heeft kan niet anders
dan je vinden. Ieder herkent de zijnen.

Je hoogmoed was geen vlucht,
je ootmoed was niet laag,
het zwarte licht dat je aanstak daar ergens verweg
was niet het geschraap van een lucifer.

Hugo Claus.

H.M. Cyclotron/Marcel van Dam

Op het Rooms-katholieke Lyceum te Utrecht was ik het meest geïnteresseerd in geschiedenis, Nederlands en Natuurkunde. Natuurkunde werd gedoceerd zo als De Jong later zou regeren, dus mijn belangstelling taande.

Maar de leraren Nederlands en geschiedenis waren persoonlijkheden en, net als ik, geinteresseerd in hun vak.

Ik haatte ze allebei als de pest.

De kinderen van de leraar Nederlands, die ook bij ons op school zaten, leden nog erger dan wij onder het katholieke regiem van hun vader. Zo kwam mij ter ore dat hij de fiets van een van zijn zonen gedurende een maand in beslag had genomen omdat deze stiekem het weekblad Elsevier had gelezen, een periodiek dat uitdrukkelijk op de gezinsindex van verboden lectuur voorkwam.

Dit verhaal bracht mij op de gedachte mijn kwelgeest terug te sarren en op de boekenlijst voor het eindexamen zette ik ‘Het zwarte licht’ van de schrijver H. Mulisch, dat kort te voren was verschenen. Ik had het niet gelezen, maar uit recensies en verhalen wist ik zeker dat hij gevaarlijker was dan Elsevier.

En jawel hoor, de volgende dag was het al raak. De heer B. nam mij apart. Dat was een tegenvaller, want ik had gerekend op een woede-uitbarsting in de klas. Het tekende wel de ernst van de situatie. In plaats van woede overheerste de teleurstelling dat zijn lessen over literatuur mij onvoldoende onderscheidingsvermogen hadden bijgebracht. ‘Het zwarte licht’ moest uiteraard van de lijst en verder moest de moderator het maar. met mij uitzoeken. Dat gebeurde nog dezelfde dag.

Deze man, berucht om zijn onderzoekingen naar wie met wie vrijde, bracht mij in grote moeilijkheden. Hij vroeg namelijk wat ik zo goed vond in dat boek van Mulisch. Dat verplichtte mij op staande voet de inhoud van een boek te verzinnen van een schrijver waarvan ik nog nooit een woord gelezen had. Ik begon heel voorzichtig, want misschien kon ik iets van hem te weten komen over ‘Het zwarte licht’.

‘De manier waarop de hoofdpersoon op zoek is naar de zin van het leven.’

Daar kon ik geen buil aan vallen.

‘Op welke manier doet hij dat dan’?

Dat moest een onchristelijke manier zijn, want waarom stond ik anders bij de moderator.

‘Door net te doen alsof er geen morele remmingen zijn, om op die manier de oorspronkelijke moraal te ontdekken.’ (Ik had namelijk net een film gezien over Raspoetin).

‘Heb je niet in de gaten dat Mulisch alleen maar een kapstok zoekt om zijn perverse gedachten aan op te hangen? Ik herinner het me niet meer zo precies, want het is jaren geleden dat ik het gelezen heb, maar als ik het wel heb gaat de hoofdpersoon......... Hoe heet hij ook weer?’

‘Ras’ zei ik schaamteloos, want ik wist nu zeker dat hij het boek ook niet gelezen had, het was namelijk nog geen half jaar uit.

‘...... pleegt die Ras ook aan de lopende band overspel?’ ‘Nou overspel’ zei ik, het was een priester, dus....’ ‘Nou ja, wat maakt het ook uit. Dat je niet inziet dat deze Mulisch met één boek ongedaan kan maken, wat wij jullie in zes jaar hebben proberen bij te brengen.’

Dat liet ik me geen twee keer zeggen. Ik kocht ‘Het zwarte licht’. Helaas werd de belofte niet waargemaakt. Ik begreep er geen moer van. Wel droomde ik, zo tegen het wakker worden, regelmatig over het verjaardagsfeest van Akelei.

Uiteindelijk heeft de moderator natuurlijk toch gelijk gekregen en is hetgeen hij me heeft proberen bij te brengen ongedaan gemaakt. Hoe dat gebeurde is op zichzelf een fascinerend verhaal. Ook daarin speelt een moderator, maar nu van de katholieke studentenvereniging waartoe ik behoorde, een hoofdrol. We waren hard op zoek naar een katholiek reveil, en de moderator was theoloog, filosoof, aardig en realist, een combinatie die wel moest leiden tot ons afscheid van de kerk en zijn huwelijk.

Ja, het waren enerverende jaren, van 1957 tot 1965. Er broeide iets. Het aantal gedwongen huwelijken onder katholieke studenten nam zienderogen af. Behalve bij de medische collegae, want die deden het nog met de temperatuurmethode.

Waar in die kringen toen heel weinig over werd gesproken, was de Tweede Wereldoorlog. Voor de meeste kinderen van katholieke intellectuelen was aan dat onderwerp ook weinig eer te behalen.

Dat gold niet voor mij. Mijn vader was geen intellectueel, maar een held. De oorlog tegen de Nazi's had voor zijn kinderen dezelfde betekenis als de tachtigjarige oorlog voor het Huis van Oranje. Alleen het huis ontbrak bij ons. We hadden inwoning.

Harry Mulisch heeft het beeld dat ik van die oorlog had, maatstaf voor goed en kwaad, volledig gebroken. ‘Het stenen bruidsbed’ en later ‘De zaak 40/61’ hebben mij in zekere zin mijn geestelijk erfdeel ontnomen. Niet dat ik nu anders over het fascisme denk. Maar het niet-fascisme, tot dan toe voor mij bijna synoniem met onze samenleving, verloor alle vanzelfsprekendheid.

Nu was dat waarschijnlijk toch wel gebeurd. Mulisch is mijn vader niet.

Maar *wanneer* iets gebeurt in een mensenleven is minstens zo belangrijk als *dat* het gebeurt. De verjaardagskalender is de meest armzalige manier om iemands leeftijd te meten.

Sommige uitverkorenen worden wel 200 jaar.

Na ‘Het stenen bruidsbed’ heb ik alles over wereldoorlog II gelezen wat ik in handen kon krijgen.

Die lectuur speelde een essentiële rol in de ontwenningskuur van de zestiger jaren. Het valt waarachtig niet mee wakker te worden uit een dogmatische roes, die een mengsel is van opvoeding, de katholieke kerk en de herinnering aan lijden en heldendom. Vooral niet als heel Nederland een slaapzaal is.

Harry Mulisch had het voordeel dat zijn moeder hem in de steek liet. Dat zijn vader in de oorlog bij Lippman-Rosenthal werkte.
Dat hij opgroeide zonder God of Gebod.
En dat hij straatarm is geweest.
Ik had alleen maar reden om dankbaar te zijn.

In hetzelfde jaar dat 'Het stenen bruidsbed' verscheen, in 1959, bedankte ik pas voor de K.V.P. Toen Mulisch begon aan 'De Toekomst van Gisteren' werd ik lid van de P.v.d.A. en sloot mij aan bij Nieuw-links.
De redenen daarvoor staan in hoofdstuk 2.
Dat bleek toen het verscheen in 1972.
'De Toekomst van Gisteren' was de voorspelling van mijn verleden.
Ik heb Mulisch in dat jaar voor het eerst ontmoet. Zo hoorde het ook.
Alles op zijn tijd.

Harry Mulisch leren kennen brengt een nieuwe verrassing. Hij is redelijk en innemend, en hij drinkt niet eens. Nauwelijks het vermelden waard, als hij niet zoveel agressie opriep. De verklaring daarvoor hangt samen met een aspect van het verschijnsel Mulisch dat nog zeldzamer is dan een groot literair talent.
Het is zijn manier van doen met de werkelijkheid.

Dat alles met alles samenhangt, weten we allang. Samenhang tussen dingen of gebeurtenissen verklaren wij met het oorzakelijkheidsbeginsel.
Verschijnselen zijn de oorzaak van andere verschijnselen. Iedereen zit met deze denkcategorie opgescheept. Maar er wordt ook ongelooflijk mee gemanipuleerd, vooral in de politiek. Om eens een voorbeeld te noemen: Als je de belasting op auto's verhoogt, dan volgt daarop (ceteris paribus) dat er minder auto's verkocht worden. Als je de belasting verlaagt, worden er meer verkocht. Wat nu te doen als je meer auto's wil verkopen en toch de belasting niet wil verlagen? Heel eenvoudig: je laat uitlekken dat over een half jaar de belasting op auto's zal worden verhoogd. Het gevolg is dat iedere marginale autokoper binnen een half jaar naar de dealer rent om een auto te kopen. M.a.w. de gesuggereerde belastingverhoging van morgen is de belastingverlaging van vandaag, zonder dat er *feitelijk* iets met de belastingtarieven gebeurt.
De oorzaak heeft *feitelijk* nooít bestaan, alleen het gevolg is werkelijkheid: meer verkochte auto's (en natuurlijk meer belastingopbrengst). Nu is dit een tamelijk eenvoudig voorbeeld. Het wordt al ingewikkelder als belanghebbenden die truc al eens eerder hebben meegemaakt, en niet geloven in de aangekondigde belastingverhoging. Je kunt dan bekend laten maken dat je *niet* van plan bent de belasting op auto's te verhogen. De mensen gaan dan denken: Hé, waarom zou hij dat nu zeggen. Hij wil natuurlijk de belasting wel verhogen, maar hij wil geen run op de dealer. Dus rent men naar de dealer om een auto te kopen. Hetgeen, zoals de lezer zich herinnert, de bedoeling was van de mededeling dat de belasting *niet* verhoogd zou worden. En zo voort. Het voorbeeld gaat over tamelijk simpele zaken: auto's en belastingen. De lezer kan zelf bedenken waar men in verzeild raakt als men dit causaliteitsspel speelt in de sociaal-economische politiek van een hoog geindustrialiseerde samenleving of, erger nog, in de buitenlandse politiek.

Een hoogontwikkelde supersamenzwering, een rattenkoning van miljoenen, met staarten als navelstrengen.
Waar de supersamenzweerders hun staart hebben bijgelegd, alsof die ook in de knoop zit.
De werkelijkheid is een verhaal geworden.
Een roman van het collectief, waarin de daad het woord niet is.

Voor Mulisch is het causaliteitsprincipe een grensgeval. Meestal is er een oorzaak, jawel. Maar waar is het gelokaliseerd, bij wie, en vooral: wanneer. Oorzaken zijn beelden of abstracties.
Eichmann is de kleinste mens, die voor Albert Schweitzer even perfect ziekenhuizen zou hebben gebouwd als hem dat was opgedragen. Zoals J.L. Lentz, hoofd van de rijksinspectie van de bevolkingsregisters, in 1940 een perfect persoonsbewijs ontwiep, 'geschikt' voor iedereen: trambestuurder, joden en Eichmann.
Eichmann is schuldig bevonden, Lentz niet. Waarom?
Omdat wij van het gevolg uitgaan. De oorzaak moet gepersonifieerd kunnen worden, in tijd en ruimte zo dicht mogelijk bij het gevolg. Natuurlijk is Eichmann schuldig, voor Mulisch ook. Maar 'hij is de juiste man op elke plaats', bereid tot alles: moord, of op tijd naar kantoor gaan. Een figuur in de roman van het collectief, de werkelijkheid, wat.
We horen eigenlijk allemaal in de gevangenis. Al was het maar omdat je de belasting op auto's *niet* verhoogde, terwijl je beloofd had om het *niet* te doen.
Die er echt in zitten beheersen het causaliteitsspel onvoldoende of zijn door het toeval aangeraakt.
We leven in binnenmuursland. Voor de ontknoping is revolutie het enige respectabele woord.
Die boodschap maakt je niet geliefd.

In een essay getiteld 'Wahrheit und Politiek' schreef Hannah Arendt: 'Die Kraft der Wahrheit und die Stärke dessen, der es wagt, die Wahrheit zu sagen, beruhen letzlich darauf, dass sie sich mit der Welt ihnen Erscheinung einig wissen und bereit sind, auch das Böseste noch zu ertragen, wenn es wirklich ist.'
Heeft Mulisch daarom op Den Uyl gestemd en ook zijn staart erbij gelegd?
Als dat zo is: chapeau!
Een Ridder met blaam.
Een salonmartelaar.

Ik zou het hierbij moeten laten. Zijn boeken kosten mij al tijd genoeg en ik moet hem ook nog regeren.
Was ik maar niet over het causaliteitsbeginsel begonnen.
Want daarmee is in verband met Mulisch meer aan de hand.
Ik schreef: 'Voor Mulisch is het causaliteitsbeginsel een grensgeval.'
Het woord grensgeval dient men letterlijk te nemen.
Causaliteit is voor hem geen absolute denkcategorie.
De twee noodzakelijke voorwaarden: alles heeft een oorzaak en: het gevolg kan niet aan de oorzaak vooraf gaan, worden in zijn werk regelmatig op de tocht gezet.
Dat lijkt absurd. De dagelijkse waarneming leert dat dingen pas gebeuren als ze in gang zijn gezet. Omdat het in de regel opgaat, hebben we er een wet van gemaakt.
Doorslaggevend is het succes van onze waarneming.

Harry Mulisch/1974

Maar het gaat in de *régel* op.
Het is een spelregel, alleen van toepassing op een speciaal gebied.
En als de regels veranderen, verandert het spel. (Dag Kant, leuk dat je even geweest bent).

Met de spelregels van het causaliteitsprincipe zitten de natuurwetenschappers al behoorlijk in hun maag.
Veranderingen in het gedrag van een electron zijn onvoorspelbaar. Het radiumatoom valt volkomen toevallig uit elkaar.
Deze z.g. acausale verschijnselen zijn alleen te vangen in statistische wetten.
Het woord 'wet' is hier minder op zijn plaats. Het wil alleen maar zeggen dat 'gemiddeld' bij de roulette een getal pas na 37 keer draaien terugkomt. Het kan ook duizend jaar duren, of nooit gebeurd zijn.

Waarom spreken we hier van 'terug' komen?
Waar vandaan?
De kans zal keren. Wanneer?
Als het voorbij is natuurlijk.
Mulisch gelooft in het Toeval.
Hij betreedt daarmee het heiligste der heiligen:
Het Geheim van de Tijd.

'"Nu is het niet moeilijk meer te begrijpen, waarom het algemene relativiteitsbeginsel (op grond van het eaquivalentie-beginsel) geleid heeft tot een theorie der gravitatie. Er bestaat een speciaal soort ruimte, welker physische structuur (veld) wij als nauwkeurig bekend mogen beschouwen op grond van de beperkte relativteitstheorie.

Dit is de ledige ruimte zonder electron-magnetisch veld en zonder materie. Zij wordt volledig bepaald door het "metrische" eigenschap: laat dx_o, dy_o, dz_o, dt_o de coördinaatverschillen zijn van twee oneindig dichbij elkaar gelegen punten (gebeurtenissen) dan is:

$$ds^2 = dx_o^2 \times dy_o^2 + dz_o^2 - c^2dt_o^2$$

een meetbare grootheid die onafhankelijk is van de speciale keus van het inertiaal-systeem. Indien men in deze ruimte de nieuwe coördinaten x_1, x_2, x_3, x_4, invoert door een algemene coördinatentransformatie, dan krijgt de grootheid ds^2 voor hetzelfde puntenpaar een uitdrukking van de gedaante:

$$ds^2 = g_{ik}\, dx^i\, dx^k \text{ (gesommeerd voor i en k van 1 tot 4)}$$

waarin $g_{ik} = g_{ki}$ is. De g_{ik} vormen een "symmetrische tensor" en de continue functies van x_1, x_2, x_3, x_4 beschrijven dan, overeenkomstig het "aequivalentie-beginsel", een gravitatieveld van bijzondere aard."'

Stop maar Einstein!
Hou maar op, Newton, Von Weizsäcker en al die anderen.
Alles is voor niks geweest.
Mulisch zit niet in de formule.
Al 50 jaar en 9 maanden niet.
Stom van jullie om daar niet aan te denken.
Wij vervelen ons in een gravitatieveld van bijzondere aard.
Wie verzint er eens wat nieuws?

Een droom:

Ik zit op een grote steen in een sneeuwlandschap,
vlakbij een nieuwe stad. Een mestvaalt van genieën.
Het is halflicht en ver weg wordt niet kleiner.
In het zwerk, op 12 uur, hangt een soort kast
met een zwarte doek erover: een ouderwets fototoestel.
Wie eronder zit, kan ik niet zien.
Hij blaast spiraalnevels. Deze beschrijven een
baan op een onzichtbare bol, om tenslotte weer
te verdwijnen in het zwarte gat onder de doek.
Je wist altijd hoe laat het was.
Uit een toren klinkt etherreclame, met steeds
dezelfde tekst:
The balance of error = the trial of terror.
Trial and error = the balance of terror.
Big Bang.
Big Bang.

Nu is het genoeg Mulisch.
Het Raadsel kan niet groter,
Hein Donner moet in het water worden geworpen, maar vertrouwen heb ik er niet in, want hij zal wel weer kieuwen hebben.
De vakantie is om, de huren moeten omhoog.
Ik ben wel geen schrijver, maar ook ik laat geen debiteuren na.

Kannibalen & krokodillen of historische contingentie in de praktijk

Cornets de Groot

Het titelessay *Voer voor psychologen* uit de bundel van die naam kan, nu *Mijn getijdenboek* verschenen is, worden beschouwd als een vervolg daarop. Waar *Mijn getijdenboek* stopt, begint immers ongeveer *Voer voor psychologen*. Het begint in de verwarring van een almachtsstreven bij Harry in de eerste naoorlogse dagen: toen wilde hij gangster worden en heilige, en dat nagenoeg tegelijkertijd. Wij weten ook dat hij voor diefstal voor de rechter werd gesleept; hij liep trouwens met pistolen rond en gebruikte ze ook, en niet alleen voor een knaleffect in zijn *voorwoord* tot *Voer*. Bovendien slaagde hij erin, profeet te worden, zoals men in de paragraaf ‘Autobiografisch’ lezen kan. Hierbij was een zekere E. - zelf de belichaming ten naaste bij van gangster-en-heilige - hem zeer behulpzaam als goeroe. Maar Mulisch had een voorsprong op hem: hij was al als schrijver (en filosoof) bezig, - werkte aan zijn boek met boodschap en grote gedachte: *De diamant*.

Na zijn afscheid van E. in '49 beleeft hij ‘honderden dagen achtereen’ de ‘dijkbreuken’: de sensatie van de inspiratie, - deze, die Nietzsche in *Ecce Homo* beschrijft. ‘Nooit zal ik weten, wat er aan de hand was’, zegt Mulisch de episode overpeinzend. ‘Iedere “verklaring” doet me denken aan een poging om bij het licht van een lucifer te tonen, hoe de zon er uitziet. Het is gebeurd, dat is wat men er van zeggen kan: in mijn leven, op deze planeet, - en het is een wonder, dat ik het leven er vanaf heb gebracht.’ Zo spreek je als je aan doodsgevaar ontsnapt bent, en dat is wat Mulisch ook bedoelt. Want met zijn probleem - zichzelf veilig te stellen in de chaotische overrompeling door de inspiratie - knapte hij Archibald Strohalm op, hoofdfiguur uit de roman van die naam (die op 31 juli 1951 klaar kwam). Zodat we de ‘honderden dagen’ hierboven genoemd tussen de jaartallen 49 en 51 kunnen klemmen.

De roman is ontstaan ‘uit therapeutische noodzaak’. Mulisch experimenteert hierin met mogelijkheden, die in zijn leven het liefst onmogelijkheden moeten blijven. Strohalm is een plaatsvervangende Harry Mulisch, die veel of alles voor de echte Mulisch te dragen krijgt. Hij is de schepping van een nieuwsgierigheid naar uitkomsten-in-de-werkelijkheid op vragen als: ‘wat zou er gebeurd zijn, indien...?’ Het is de kern van zijn ‘therapeutisch schrijven’ - wat dit betreft mag men gerust stellen, dat er één lijn loopt van *Archibald Strohalm* naar bv. *De toekomst van gisteren, De verteller*, of welk ander boek van Mulisch ook, met uitzondering van *De diamant* en zijn essays. Veralgemenend: waar de levensgeschiedenis van Mulisch een andere loop genomen zou kunnen hebben - onder invloed van zekere gebeurtenis(sen) of zeker verschijnsel - komt er een boek van Mulisch uit de bus. Zijn boeken, onverschillig welke (maar alweer: met uitzondering van *De diamant*), behandelen persoonlijke mogelijkheden als werkelijkheden, en maken ze zo onschadelijk. Waar gewone stervelingen als u en ik na een verkeerde beslissing kunnen zeggen: ‘Maar ik *had* zus of zo *kunnen* doen’, doet een of andere Strohalm dit ook voor Mulisch. Alleen daardoor is het mogelijk dat wat hij beschrijft de ‘oorzaak’ wordt van de kwestie, die aanleiding tot schrijven was. In wezen is het werk van deze schrijver de

biografie van een afwezige. De verbale werkelijkheid van een 'mensenleven' dat in de fysische wereld niet... tot leven kwam, maar evenmin dood geboren is! Wij, doodnormale lieden, met onze opsnijerij *achteraf,* zijn de ware ridders van de gemiste kans; wij lijken sprekend op de strohalmen van Mulisch: zij missen de kans die hij grijpen wil.

Om een voorbeeld te noemen:

In *Het mirakel* treft ons in het laatste verhaal, 'Een gelijkenis' een sprekende overeenkomst tussen Tiennoppens situatie en deze van de door de inspiratie ondersteboven gesmeten Mulisch uit *Voer* in de jaren 49/51.

Voorbijgangers, vreemden, onbekenden herkennen in Tiennoppen iemand die voor hen van belang is: een overleden echtgenoot, uit de dood opgestaan, een minnaar, een gangster, de vader van een mèt de moeder in de steek gelaten kind. Dat kan zo natuurlijk lang doorgaan en Tiennoppens aanvankelijk genoegen in de zaak slaat dan ook om in paniek. 'Ik ben ten dode opgeschreven,' zegt hij op een moment dat de lezer nog niets in de gaten heeft. En inderdaad, twee rechercheurs herkennen in hem de gevreesde ontsnapte oorlogsmisdadiger. Op zijn bewering: 'Ik lijk op iedereen' antwoorden zij met de vraag: 'Wou je soms zeggen dat je ook op ons lijkt?' Waarop Tiennoppen veelzeggend besluit: 'Ik lijk alleen op hem, die afwezig is'.

Het loopt natuurlijk beroerd met hem af. Maar wij herkennen er de therapeutische schrijver in, de schrijver die er een is als Mulisch, die zich immers ontdaan heeft van de waan dat hij bestaat, die afwezig is'.

Terug nu even naar *De diamant*, waarvan ik daareven zei, dat dit boek buiten de lijn van het 'therapeutische' ligt. 'Tijdens Strohalm werkte ik nu en dan aan het boek (*De diamant,* CN) om mij te ontspannen en naderhand heb ik het voltooid uit een behoefte aan vakantie', schrijft Mulisch (in de paragraaf *De diamant*).

Vakantie! *De diamant* verscheen in 54. Maar toen was die vakantie ook ineens voorbij: 'Na het voltooien van *De diamant* was mijn leven in een dieptepunt gekomen zoals het nog niet eerder gekend

had, bijna twee jaar van inzinking, leegte en heimwee naar mijn jeugd, die haar uitdrukking o.a. heeft gekregen in *Het zwarte licht*. Er was iets ten einde gegaan, alle wegen liepen dood, het regiem der symbolen was voorbij. () Tot mijn verbijstering merkte ik plotseling, dat ik “groot” was geworden...’ (in welk proces *Een stad in de zon, de versierde mens* en *Wat gebeurde er met sergeant Massuro?* een rol spelen).

En nu hetzelfde nogmaals, in een overzicht:

1949 - '51	: de inspiratie en *Archibdld Strohalm*
1951 - '54	: ‘vakantie’ (*De diamant*)
1954 - '55	: heimwee naar de jeugd, een ‘dieptepunt’; *Het zwarte licht*
van '55 af	: vernieuwing.

Mulisch zelf noemt hier de punten op de tijdlijn (door titels gemarkeerd) waar feit en mogelijkheid elkander kruisen, en waar de biografie van Mulisch andere wegen gaat dan deze van zijn double in het boek. Het gaat hier om persoonlijke zaken: snijlijnen met Cuba, Provo, de Restauratie, Eichmann, - raakvlakken van het individuele en collectieve zijn nog niet in zicht.

Of niet in zicht?

‘Onherkenbaar verstopt is de samenhang in de brief *Wat gebeurde er met sergeant Massuro?* Hij is gedateerd 26 juli 1955: het hoogtepunt van de besprekingen tussen de Russen en Amerikanen in Genève (). Wat heeft het relaas van de verstenende soldaat met “de geest van Genève” te maken? Al slaat men mij dood, ik weet het niet, maar het heeft ermee te maken,’ zegt Mulisch.

Wat me nou zo toevallig lijkt, is de overeenkomst tussen bovenstaand citaat uit *Voer* (in de paragraaf ‘De elementaire beweging’) en het volgende uit de bedoelde brief:

‘In Singapore, Praag, Amsterdam, Alamogordo, Djakarta, (en Wassenaar) zit een heel nieuw soort heren om tafels in café's en regeringsgebouwen: zij zijn de machten. Twee tafeltjes of kamers verder weet niemand wie ze zijn. Met politiek heeft het niets meer te maken. Een groep heren rijdt in een kolonne auto's door Borneo. Welke taal spreken zij? Niemand verstaat het, *maar het heeft er mee te maken*.’ Die cursivering is niet eens van mij!

Waar heeft het mee te maken? Met een soort proces, een nieuw soort mensen, zegt Loonstijn; met de verstenende sergeant heeft het te maken. *En dus met de geest von Genève*, met de machten, voegt de lezer eraan toe. Hoe zich daartegen te wapenen?

Van Massuro vertelt Loonstijn dat hij de dienst als *vakantie* beschouwde. Rijdend in een jeep schiet hij apen uit de boom, een krokodil in de diepte. 's Nachts neemt hij voor zijn plezier de wacht van anderen over en amuseert hij de nieuwsgierige papoea's met zijn orgelend neuriën. In de jungle, het stenen tijdperk, het pleistoceen (uit welke periode de meeste versteningen van de levende diersoorten tot ons gekomen zijn) voelt hij zich thuis.

Dit is de mythe die aan het verhaal ten grondslag ligt: een synthese van Darwinistische theorie en Nietzscheaanse wijsbegeerte: de Uebermensch in de gedaante van een Tarzan in battle-dress. In dat land van kannibalen en krokodillen slaat de evolutieleer in Massuro toe, met zo'n genadeloos te veel dat hij eraan te gronde gaat. Hij is de Uebermensch niet - of niet meer, weerlozer nog als hij is dan de apen die zijn prooi werden. Zijn vakantie is voorbij, want zo beschermt men zich tegen de machten die ons naar het leven staan.

Harry Mulisch (r) & Jerzy Kosinsky (l)

Maar de brief toont ons een tweede plaatsvervangende double van Mulisch: K. Loonstijn.

Hij vangt zijn verslag aan Wassenaar met de volgende woorden aan:

‘Het is een rustig mens die u schrijft, Heren - de rust die blootkomt als de, hoop vervlogen is’. Waarna hij zijn theorie ontvouwt over dat proces, die nieuwe mens.

Tegen het einde van zijn brief komt hij erop terug:

‘Het was afgelopen met hem - en met mij ook. Of begon het nu misschien pas? Een nieuw soort mens... Voor de toekomst: rust zonder hoop, op alles verdacht’...

Wellicht is dit een passender antwoord op de alchimie die de machten met ons bedrijven, - en *als* Loonstijn die nieuwe mens niet is, dan is hij er wellicht het prototype van.

Van deze aard is, geloof ik, de samenhang tussen werkelijkheid en de ontlopen werkelijkheid, die bij Mulisch het verhaal is.

Ik zei al dat na 55 niet meer het puur-persoonlijke inzet werd van Mulisch' werk.

Daar is in 59 Dresden en de herleving van het bombardement; in 61 de a-bom en de BB, het jaar daarna Eichmann.

De Strohalmen lijken minder nodig, de Loonstijns winnen aan inzicht; één hunner trad al op in de roman *Archibald Strohalm,* aan het eind van dat boek. Daar heet hij eenvoudig *Mulisch*. Het autobiografische element neemt na 55 in omvang en gewicht

toe, wat erop duidt, dat Mulisch zich allengs minder kwetsbaar voelde. Maar niet versteend: dat niet.

Een antigeschiedenis van de jaren zeventig
Cornets de Groot

Het hermetisme is een huis met vele woningen, en steeds tref je er dezelfde mensen aan, die allerlei ervaringen met elkaar gemeen hebben, ook al staan ze voor het overige lijnrecht tegenover elkaar. Hier zie je Villiers de l'Isle Adam staan, een Frans symbolist die ijverig het werk van Eliphas Lévi had bestudeerd, daar Satie, eens, in de jaren 90 de hofcomponist van Sâr Mérodack, stichter van een occulte orde, en ginds staat Mulisch, met op de achtergrond een zekere profeet E., in de schaduw van Tanchelijn en Lou, en wat mij betreft in die van Athanasius I en II erbij: de dubbelfiguur uit Mulisch' *Axel*, en vervanger van Janus uit die van Villiers.

Dat deze magister bij Mulisch Latijn, Grieks, Hebreeuws en Egyptisch spreekt, onderstreept het zich in allerlei vertakkingen uitsplitsende karakter van de kunst van Hermes Trismegistus: de alchimie. Chemische, maçonnieke, magische, mystieke, astrologische, ketterse gebieden overlappen elkaar hier. Zij leven van elkaar en van hun veelduidige symbolen, die er immers óók op uit zijn allerlei tegenstellingen op te heffen in een hybride.

In wezen zou je het Franse symbolisme als een ‘alchimistische’ periode kunnen beschouwen. Wagner heeft daarmee van doen, of liever de receptie van Wagner in Frankrijk, ingezet met het Wagner-essay van Baudelaire, waardoor de Duitse componist Franse adepten kreeg als Moreau, Mallarmé en Berlioz. Een ‘Duits Frankrijk’ ontstond, zegt Mulisch, Duits genoeg, om van Satie te vernemen, dat wie niet van Wagner hield, ook niet van Frankrijk kon houden...

Villiers koesterde grote bewondering voor Wagner en zocht diens vriendschap, uitgerekend vlak voor Bismarcks Realpolitik tot een gewapend conflict met Frankrijk leidde. Sinds die ontmoeting met de bewonderde artiest werkte Villiers tot aan zijn dood, dus 20 jaren lang, aan zijn drama *Axël*, dat ten dele in Frankrijk, ten dele in Duitsland zich afspeelt, - als was *Axël* het symbool van het Frans-Duitse huwelijk! Maar dat symbool werd het in ieder geval door de bewerking van de stof door Mulisch: hij schreef zijn libretto naar Villiers *Axël* in het Duits en het Frans.

De opera zelf is trouwens een chemisch proces, waarbij Sara en Axel de hoofdpersonen zijn, waaruit het goud ontstaan moet. Zij worden bestuurd door de magister Athanasius, die het proces uitvoert.

Sara wordt ons beschreven als een ontoegankelijke, ‘verijsde natuur’, die in de geest verwant is aan Salomé, zegt Mulisch, maar die m.i. nog veel meer verwant is aan Diana uit *Het zwarte licht*. Zij heeft de ‘ziel van een sabel’, is derhalve de hermafrodiet, het Rebis der alchimisten, en deze opvatting wordt nog versterkt doordat haar wapen twee sfinxen vertoont - een diersoort die voor de leeuw zoveel is als een hermafrodiet voor een mens.

Axel is een misantroop, die de faam van zijn vader - een onschuldig geëxecuteerd militair - in stand wil houden, hoewel de man in werkelijkheid een oorlogsmisdadiger is. Axels wapenschild is wat de voorstelling betreft, aan dat van Sara gelijk. Ze hebben dan ook met elkaar te maken: ze zijn voor het chemisch huwelijk als het ware voorbestemd. Wat brengt ze tot elkaar?

In de bibliotheek van het klooster (in Frankrijk), waar Sara tot non gewijd zou worden, treft zij een *getijdenboek* aan, versierd met haar wapen, en daar door Athanasius bezorgd. Zo komt zij achter een geheim, waar ook Axel weet van heeft, en dat betrekking heeft op een goudschat, eens door een kruisridder op de heidenen veroverd en begraven in het kasteel (in Duitsland), dat Axel thans bewoont. Van de twee is alleen Sara door het getijdenboek op de hoogte van de bergplaats.

De legende krijgen we van Zacharias te horen, die een neef van Axel, Kaspar, inlicht. Hij brengt de goudschat met het goud van Auschwitz in verband - de sieraden en gouden kiezen van de slachtoffers daar. Kaspar wordt tijdens een duel met Axel door een handlanger van de laatste vermoord: Axel heeft immers het geheim te bewaren dat zijn vader inderdaad de schat van Auschwitz verborgen had! Vandaar dat die schat hem voor geen cent interesseert. Maar dat is anders met Sara. Die trekt erop uit, belandt in Duitsland, in Axels kasteel, en vindt de bergplaats ook, tezamen met Axel. Even staan de twee elkaar naar het leven, maar de indruk die ze op elkaar maken is zo overweldigend, dat ze niet anders kunnen dan liefde voor elkaar gevoelen.

Nu de twee elkaar hebben ontmoet, moet het chemisch huwelijk worden voltrokken. Beiden beseffen dan ook dat Athanasius het is, die alchimie met hen bedrijft:

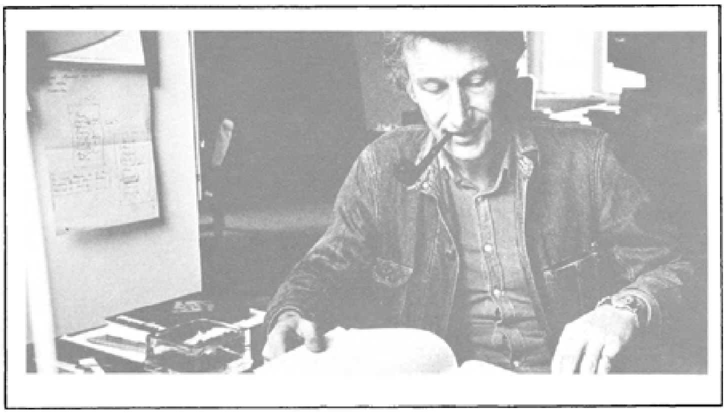
Das Opus nähert sich seiner Vollendung.
Der Schleier und das Schuert begegnen sich.
Matrimonium.
Coniunctio.
Coitus.
Multiplicatio.
Res Benedicta...

Axels overtuiging dat de mens in de dood alleen kan meenemen wat hij afwijst, ook het leven, maakt beiden bereid tot de dood.

Hun dood: dat is het goud.

Maar het is het goud van Auschwitz,- een ver-

werpelijk goud. Dat is niet het goud der alchimisten, dat immers ook een loutering van de ziel inhoudt.



Harry Mulisch/1974

Athanasius faalde, een onwaardig creator, werkend met onwaardig materiaal. Het chemisch proces mislukte.

Over de opera zelf moet ik door gebrek aan bevoegdheid zwijgen. De taak van de componisten lijkt me overigens ook moeilijk genoeg, en de vraag doet zich voor (aan mij tenminste) of dit libretto zich nu wel helemaal leent, voor de oplossing die het drietal Mulisch/Van Vlijmen/De Leeuw voor zweefde.

Mulisch' verhaal *Een stad in de zon* doet vermoeden hoe onmenselijk de taak der componisten een buitenstaander en leek op muzikaal terrein voorkomt.

Wij herkennen in dat verhaal in Ankor die een paard omhelst en het beest hoort buikspreken, de wijsgeer Nietzsche en in de maestro die de vleugel met een vinger bespeelt, de toonkunstenaar Wagner. De wereld vergaat, het paard wordt voor de vleugel gespannen, het ding raakt totaal verwoest. Ankor vreet de maestro op: dat ongeveer had met de muziek van Wagner moeten gebeuren in deze opera, althans die indruk krijg ik uit de publiciteit er omheen. Wellicht had een libretto naar dit verhaal het minder onmogelijk doen zijn van componisten kannibalen - wat zeg ik? - vadermoorders te maken. Maar misschien loop je zo weer de kans een minder adekwaat antwoord te vinden op de Restauratie, - en dat was toch van deze opera het hoofddoel.

In een in Hollands Diep gepubliceerd interview zegt Mulisch van Axel:

'Dit is het drama van de stilstand, van de reactie. Bij Villiers wordt alles afgewezen, de hoop, het leven, het goud, omdat Villiers vond dat je in de dood alleen kan meenemen wat je afwijst, ook het leven. Dat is een ontzaglijk reactionaire filosofie, die door Wagner is geinspireerd.'

In mijn artikel *Kannibalen en krokodillen*, elders in dit blad gepubliceerd, liet ik zien, hoe Mulisch in zijn leven overhoudt, wat niet geheel aan het boek is toegevallen. Ik moest, de passage in Hollands Diep lezend, even bijkomen van de verrassing een inzicht zo bevestigd te zien als door Mulisch' kritiek op Villiers.

Ik wil tot slot nog wijzen op een andere trek in Mulisch' werk. Op p. 17 van *Axel* schrijft hij:

‘Toch is de tijd niet “nu”, eerder is zij toen en nu en straks tegelijk, want wij waren van mening, dat een wereld als deze zich aan gene zijde van de geschiedenis bevindt - ook al nadert zij de historische werkelijkheid de ene keer dichter dan de andere: in deze zeventiger jaren van de twintigste eeuw bij voorbeeld is zij aanzienlijk dichterbij dan in de zestiger jaren het geval was.’

Ik sprak in *Kannibalen en krokodillen* van ‘historische contingentie’; er is een geschiedenis van gebeurlijkheden, feiten, onaantastbare zaken, vastgelegd in letters, klanken, beelden. En er is een geschiedenis van mogelijkheden, van levens die niet werden gerealiseerd, antigeschiedenis, antibiografie. In feite is *dat* het gebied van Mulisch, want daar is de tijd ‘nu, toen en straks tegelijk’ - wat hij in *Voer voor psychologen* genoemd heeft het ‘Vandaag voorgoed’.

Met behulp van het mechanisme dat ten grondslag ligt aan het bijeenbrengen van het verleden, heden en de toekomst, slaagt in *Axel* Zacharias erin de goudschat van een kruisridder in verband te brengen met het goud van Auschwitz. De methode van Zacharias vinden we terug in *Het zwarte licht* en in de cursieve letters van *Het stenen bruidsbed*.

De methode Zacharias: Het verhaal wordt verteld van het perspectief van de tijdgenoot uit, die getuige was van zekere schokkende gebeurtenissen, terwijl de fictie levend wordt gehouden alsof het verhaal van de verteller zich voordoet vóór die gebeurtenissen (b.v. *de terugkomst*), of tijdgelijk daarmee, zonder dat de verteller zich van die gebeurtenissen bewust is (b.v. *Wat gebeurde er met Sergeant Massuro?*).

HARRY MULISCH: ‘Axel’
De Bezige Bij 142 blz. 19,50

Harry Mulisch
tussen Haarlem en Amsterdam
Han Lammers

Mulisch kwam van het Haarlem waar mijnheer Robert op het orgel van de Grote Kerk speelde naar het Amsterdam, waar mijnheer Hasselaar organist van de Westerkerk was. Mijnheer Hasselaar gaf niet zoveel concerten, mijnheer Robert wel. En bovendien was het orgel van Haarlem wereldberoemd, en dat van de Westerkerk niet, ofschoon wel erg mooi. En dus ging je in het begin van de vijftiger jaren vanuit Amsterdam regelmatig naar Haarlem op en neer, met de tram vanaf het Spui. Het ding was behalve voor wie er in zat voor iedereen anders levensgevaarlijk. Eerst al bij de rotbocht de Paleisstraat in, later op de Rozengracht en verder. Ze hebben hem inmiddels opgeheven, nog net voor de tijd dat men begon allerhand verouderde ijzeren dingen op de monumentenlijst te zetten. Het zou nu het toppunt van vooruitstrevendheid zijn om 'm weer in te voeren.

Amsterdam en Haarlem waren toen nog echt twee verschillende steden, met een flinke lap groen ertussen. Maar inmiddels was men toch al bezig die lap vol te bouwen. Men leefde nog in de dagen dat men achter zoiets kwam als het al gebeurd was.

Haarlem kwam je binnen met hopeloze kruip-door-sluip-door bewegingen. Op de Markt was er Brinkman, een soort Americain, ietsje huiselijker, maar wel zo deftig. Dat deftige lag vooral aan de Haarlemmers. Ik heb ze altijd een schrijdend volk gevonden, en weleens gedacht dat Harry Mulisch in z'n beginjaren in Amsterdam mede daardoor zo opviel. Amsterdammers lopen niet eens door hun stad, laat staan dat ze schrijden. Ze tuimelen er maar zo'n beetje doorheen, van het ene vaste punt naar het andere. Ze zien er meestal de helft niet van. Zoniet Mulisch. Die kende Amsterdam al spoedig beter dan menige Amsterdammer. Overigens is dat iets om over na te denken: moet men niet-Amsterdammer zijn om de stad echt goed in zich te kunnen opnemen? 't Zal wel geen houdbare stelling zijn, maar toch is het gek dat de grootste Amsterdamse chauvinisten vaak blijken niet in Amsterdam te zijn geboren.

Haarlem ging al spoedig z'n grote orgel restaureren, en werd toen vooral nog bezocht tijdens het jaarlijkse orgelconcours. Daarbij gaf men stemmige feesten in het stadhuis of in een nabij gelegen monument, ook wel in een kelder. Men wees je dan de stoel van Bomans aan, en het bleek dat ook Mulisch een veel geprezen stadgenoot was.

Ik weet niet of Mulisch het zich ooit heeft gerealiseerd, maar voor velen van zijn tijdgenoten uit de jaren vijftig is hij lang de jongen uit Haarlem gebleven, zoals Gruyters, toch ook geen misse Amsterdammer inmiddels, nog tot in de raadzaal kreeg nagedragen dat hij uit Helmond is toch aardig om daar nog eens bij stil te staan.

Americain was de plaats waar men Mulisch kon zien ontbijten. Men hoefde er niet vroeg voor op te staan, want dat deed hij ook niet. Americain is niet afgebroken, maar het is wel weg. Wat mij betreft ligt dat aan twee dingen: de biljartzaal is opgeheven en er is een entree-verbod voor langharigen ingevoerd. Maar toen onze schuchtere voeten nog aan 's levens open poort stonden, waren er ontzaglijk veel biljarttafels en werden ook jongens met puisten als heren behandeld. Americain had nòg iets: het was in die tijd open met Oud en Nieuw. Wie alleen was kon er tussen het sluiten en openen van de café's de jaarwisseling doormaken. Een bonter gezelschap

zal Amsterdam wel nooit - wel zelden - bijeen hebben gezien. Het was dan op een gezellige manier een beetje luguber, maar niet beklemmend, omdat je wist dat je niet voor eeuwig met elkaar zat opgescheept.

Zoals men weet hebben cultuurbarbaren ooit eens de Leidsepoort afgebroken en er een schouwburg gebouwd.

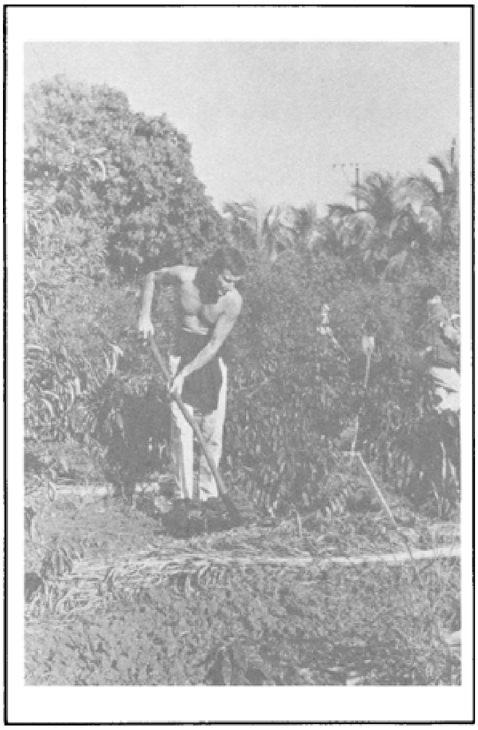
Men wil in Amsterdam nu weer iets soortgelijks doen: het kostelijke sociale patroon van de Pijp verstoren door er een Opera neer te zetten, waarna natuurlijk al die statussimbolisten als Mulisch, v.d. Leeuw en Schat niets meer heel laten van die fijne sfeer van een typisch Amsterdamse volksbuurt.

Maar goed, daar wordt nu zelfs onder leiding van een minister van de PPR tegen gedemonstreerd, dus dat zal toch wel weer doorgaan. Zoals gelukkig nu ook de Schouwburg op het Leidseplein staat. Men kan er onder de galerij door lopen, en komt dan op het kleine Leidsepleintje, waar nu de auto's weg zijn, maar waar ze in de tijd dat Mulisch er frequent begon te wezen, net aan het komen waren. We vonden dat toen wel iets. De oorlog was nog maar zo'n tien jaar voorbij, en de auto had nog niets hinderlijks, integendeel. Hij was eerder een teken van bevrijding. Het ging weer redelijk goed, hoe langer hoe meer mensen konden er zich een veroorloven.

Die optimistische levenskijk hadden we er natuurlijk nooit op na mogen houden. Dat weten we nu, nu we allemaal in een auto rijden.

Mulisch heeft leren rijden in een auto van Eddie Hoornik, en dat heeft mij opgescheept met een vrij regelmatig terugkerende nachtmerrie. Eddie, Harry en ik gingen een keer naar Enkhuizen, waar in de Drommedaris een literaire gebeurtenis te beleven viel. Op de terugweg vond Eddie het goed dat Harry, die nog geen rijbewijs had en ook niet had gedronken, terugreed. Harry moest het immers ergens leren, en zat niet de handrem in het midden? Ik zat, en lag later op de achterbank. Ik viel in slaap, zoveel vertrouwen had ik wel in de rem in het midden. De Coentunnel was net in gebruik. Toen we daar doorheen reden, werd ik door Eddie en Harry gewekt met de kreet: Han, kijk eens, je bent dood. Ze hadden haarscherp gepeild wat mijn verstopte angsten waren en ver-

wachtten dat de overflitsende lichten van een ondergrondse tunnel met hun vale bleekheid de rest wel zouden doen. Ik geef toe dat ik even schrok, maar dat was 't 'm toch niet. Mijn nachtmerrie vond even later z'n oorsprong. We reden naar Eddie's huis op de Prinsengracht. Eddie woonde vlak om de hoek van de Passeerdersgracht. Toen we daar vanaf draaiden probeerde Harry met één elegante zwaai pal voor het huis van Eddie, aan het water, te parkeren. Dat ging hem goed, maar iets te schielijk af. Bovendien trapte hij inplaats van op de rem nog eens op het gaspedaal. We hingen met onze voorwielen boven het water. De auto balanceerde op het hekje, dat B. en W. juist voor dit soort gelegenheden aan de grachtrand hadden laten aanbrengen. Er was geen achterportier; ik moet òver Eddie heen, als een salamander door het voorportier zijn gekropen. Wat ik mij precies herinner is dat ik op een gegeven ogenblik op de achterbumper zat om het evenwicht van de auto te verstoren. Eddie en Harry zaten nog op hun plaatsen. Zo af en toe beleef ik in de droom dit avontuur weer, alleen kom ik er dan nooit goed af. Hooguit word ik wakker.



Harry Mulisch/Havanna/1969

Het Leidseplein kreeg dus z'n eerste auto's. De dames Reinders van het café waren er best mee ingenomen. Ze lieten meteen een ijzeren hek voor hun smalle terras slaan, zodat wij met onze lange benen het verkeer niet zouden hinderen. Want we zaten er nogal breed uit. 'Het Boek Ik' van Bert Schierbeek ging er in z'n eerste uitgave - blauw stencil - van hand tot hand en men kon er spreken met of over de vijftigers. Simon Vinkenoog was toen net als nu.

Dat pleintje is een tijdlang door z'n regelmatige bezoekers beschouwd, op z'n minst, als de navel van de wereld. Dat werd nog eens ondersteund door het feit dat een van onze vriendinnen eens per week vanuit Parijs in Reinders werd opgebeld. De regelmatige lijn met het hart van de wereldcultuur was aldus verzekerd.

1 MEI NIEUWE STIJL
Hand in hand, Kameraden....

Uit die tijd stamt het raadselachtige verhaal over de man van de grafwinkel naast het Leidsepleintheater. Hij kwam iedere ochtend op z'n slof fen bij Reinders koffie drinken. Op een dag had hij dat weer gedaan, was weg gegaan, maar na verloop van tijd kwam de winkel informeren waar hij bleef. Hij was er niet en men heeft nooit meer iets van hem gehoord. Zoek geraakt op enkele vier kante meters Amsterdam.

Als 't aan Mulisch had gelegen, was het een hemelvaart geweest. De menging van het gewone en het metaphysische zat 'm toen al in het bloed. Hij zou een prima theoloog zijn geweest, zij het wat van de oude stempel. Goden, profeten, heiligen, ze boeiden hem buitengewoon. Ik herinner me dat we, tijdens het Eichmann-proces in Jeruzalem, samen met Boebie Brugsma en Gerda Brautigam bij de Nederlandse ambassadeur in Israël op bezoek waren. We stonden buiten op diens terras. De avond was gevallen, en het gesprek werd door Harry gebracht op de wonderlijke positie van Jeruzalem in heden en verleden. Hij memoreerde Jezus, Mohammed, bracht ook Elia met z'n vurige paarden in het veld, maar werd door onze ambassadeur onderbroken met een wat gemelijk: ‘'t Zit hier blijkbaar in de lucht’. Waarop Harry tegen mij: ‘Een wonderlijke man’. Ze zijn overigens als boezemvrienden uit elkaar gegaan.

Later heb ik Mulisch nog eens kunnen observeren in het gezelschap van een Nederlands afgezant. Dat was op Cuba. Op de ambassade nam hij de rol op zich van een soort informeel gespreksleider tussen de ambassadeur en Peter Schat, die in die dagen de Absolute Revolutie was toegedaan en daar bij vermoedelijk verder ging dan Castro durfde dromen. Hij meende het echt en waarachtig, maar kwam natuurlijk op zeer onvermijdelijke wijze in botsing met Harer Majesteits vertegenwoordiger, die overigens een bewonderaar van Peter Schat was en heel wat van zijn muziek op de band had. Mulisch zag brood in de confrontatie. Hij wist het gesprek behendig gaande te houden zonder dat er ongelukken gebeurden, totdat Peter Schat tenslotte onze man in Havanna toeriep: ‘Ik verbied je nog naar mijn muziek te luisteren, nee, erger, zolang rechts geboefte zoals jij nog van mijn muziek houdt, ga ik in staking. Ik zet geen noot

meer op papier'. Dat was Mulisch dan een moment om 'bravo' te roepen en te constateren dat onze reis naar Cuba uiteindelijk toch ergens goed voor was geweest.

Die reis was in Praag begonnen, want daar kon je in die tijd het dichtsbijzijnde vliegtuig naar Cuba halen. We moesten er lang op aansluiting wachten en zijn toen met een taxi naar de stad gereden om er een wandeling te maken. Ik had Mulisch verteld dat we een weg konden nemen - vanaf de Karelsbrug omhoog naar het klooster Strahov - die de jonge Mozart ook moet hebben gelopen als hij in de kloosterkerk op het orgel ging spelen. In de muziekliteratuur kennen we trouwens Mozarts 'Strahover Improvisation'. Die informatie was voor Mulisch voldoende om met de route zeer tevreden te zijn. Zo tevreden, dat hij ons onder aan de heuvel zei dat hij naar boven zou gaan zoals vermoedelijk ook de jonge Mozart had gedaan: huppelend. Inderdaad heeft hij het volbracht.

Ze vonden hem in Praag niet helemaal wijs. Hoe anders is dat in Nederland.

Over Harry Musisch
Peter Schat

akteurs van Reconstructie

1) Misha Mengelberg 2) Jan van Vlijmen 3) Harry Mulisch 4) Peter Schat 5) Hugo Claus 6) Louis Andriessen 7) Reinbert de Leeuw,
de andere heren zijn monniken van het klooster Sion

In 1957 maakte ik kennis met het werk van Harry Mulisch. Ik was ondergebracht in wat bij recruten bekend stond als het gekkenhuis van het leger, in Austerlitz. Een groep van ongeveer 60 medegekken had zich in de kantine van het neurose-hospitaal voor de wekelijkse parodie op een vragen-uurtje verzameld. Op het podium zaten voor hun nummer de dienstdoende psychotherapeuten, nog aangevuld met aalmoezenier en veldprediker, die er voor God zaten.

Teneinde de revolutie te bevorderen beklom ik een tafel om het verhaal van Sander Broodman voor te lezen, het verhaal van een uit de hand gelopen militaire keuring. De zaal vond het prachtig.

Van het podium kwam het kommentaar: ‘uitermate neurotisch!’

Vanaf dat moment wilde ik de schrijver ontmoeten, wat niet gemakkelijk was. Uiteraard bleef ook een brief, waarin ik hem bezwoer dat wij de enige twee personen in Nederland waren die een opera konden schrijven, onbeantwoord, maar op een dag hing ik toch aan de bel.

Ik was vijfentwintig, toen die bel overging.

Niet lang daarna werd ik door Harry uit bed gebeld omdat hij iets over het octaaf wilde weten. Op zijn verzoek liet ik de telefoon enkele intervallen horen, kleedde mij aan en ging naar de Kring, waar hij mij toen zijn theorie over het octaaf en de

tijd uiteenzette. Duizelingwekkende denkbeelden, samen te vatten in wiskundige formules - ik begreep dat hij in het hete vuur van de muziek kon kijken.

Die nacht droomde ik de volgende droom.

Met een groepje vrienden hadden wij ons op een bouwterrein aan de Amstel verzameld om getuige te zijn van de poging van Harry de Tijd stil te zetten. Wij bevonden ons terzijde van een onvoltooid betonnen bouwwerk, waarachter op een vergeten landje een broeiende hoop afval lag. Deze dampende troep, wisten wij, was Mulisch' Grote Poging.

Er heerste, zoals gebruikelijk om Harry, niettemin een uiterst ontspannen sfeer.

Plotseling: een onbeschrijfelijke uiteenspatting van licht, golvende warmte, groot gezoem. Elf stralende zonnen verschenen aan de hemel.

Het was gelukt! Het was gelukt!

Verbaasd en verheugd bemerkten wij dat de Tijd bezig was uit ons weg te vloeien. Over enige tijd zou er geen Tijd meer zijn. In de tussentijd besloten wij om in het rotsblok, waarvoor de vuilnishoop had plaatsgemaakt, een papiertje te leggen met een tekst er op - ons wel bewust van de ironie van het geval, want nooit meer zou iemand de tijd hebben om het te lezen.

Op het papiertje stond: *Harry heeft het gedaan!*

(Onlangs heb ik, op basis van de elf intervallen binnen het octaaf, een kleine, imaginaire opera geschreven, voor sopraan en piano, op de elf gedichten van *Kind en kraai*. Steeds weer dat gekkengetal).

11 augustus 1977

Ervaring en fantasie/A. de Froe

Meer dan bij andere kunstvormen telt bij de woordkunst de inhoud. Zuivere vorm is hierbij, zoal mogelijk, zelden boeiend. De inhoud wordt geboren uit de ervaring èn de fantasie van de schrijver. Deze zijn nauw aan elkaar verwant. Uit de wetenschapsleer van de laatste halve eeuw weten wij dat ervaring zonder fantasie niet mogelijk is. De menselijke geest is geen spiegel die de werkelijkheid weerkaatst. Ieder mens ervaart een eigen werkelijkheid die hij op zijn wijze weergeeft. Maar ook fantaseren is niet anders dan variëren en combineren van werkelijkheden. In het samengaan van ervaring en fantasie schept de schrijver een wereld die weliswaar lijkt op de werkelijke wereld, maar die daar toch wezenlijk van verschilt. In de werkelijke wereld leven wij, wij zijn ervan afhankelijk, maar wij kunnen er toch ook weer invloed op uitoefenen. Wij nemen deze wereld argeloos voor wat ze schijnt te zijn en dat blijkt mogelijk: er is geen dubbele bodem, er wordt niet iets bedoeld of voorgewend. De wereld die de schrijver oproept is een wereld waar wij toeschouwend buiten staan, wij kunnen er niet in of van leven, wij kunnen er geen invloed op uitoefenen. Het is bovendien een wereld met betekenis-niveau's, met voorgronden en achtergronden, met bedoelingen, zinspelingen, aanduidingen, diepzinnigheden. Deze zijn zelden duidelijk, vaak verborgen, soms zelfs voor de schrijver. Het is mogelijk om een wereld met een dubbele bodem bewust te scheppen. Een voorbeeld is Gulliver's Travels van Jonathan Swift. Maar in de regel is de schrijver hoogstens vaag bewust van wat hij aanricht.

De schrijver richt iets aan. Hij verandert ons. Hij boeit ons in de letterlijke betekenis. En opent zo een wereld. Reeds het samenhangende verhaal is van onze wereld een herschepping, die wij behoeven om te leren zien. Wat wij meemaken is practisch nooit een verhaal waard. Wij leven in episoden die wel op elkaar, maar niet uit elkaar volgen. De schrijver maakt een verhaal en daarmede ordent hij ons denken. Van het verhaal leren wij ordelijk denken. Maar in het verhaal is een lering verweven: de moraal van het verhaal. Deze kan echt moraal zijn zoals in de berijmde verhalen van Van Alphen, maar het kan ook psychologie zijn, zoals bijna steeds in het werk van Dostojewski. Wij weten veel meer van onze wereld door verhalen dan door eigen ervaring. Maar bovendien wordt onze eigen ervaring gestructureerd en verrijkt door de verhalen. Het verhaal is dus in de eerste plaats mededeling. In de wetenschap houdt men zich aan de mededeling omtrent feit, verschijnsel, oorzaak, gevolg en toepasbaarheid. Het verhaal reikt verder. Het verhaal is ook lering. De lering is afsluitend. Men kan deze aannemen en heeft dan iets geleerd. Maar het verhaal kan nog meer zijn: inwijding. Inwijding opent perspectieven. Naar de toekomst is de wereld open. Inwijding duidt richting aan. Men moet deze zelf bepalen. De grote schrijvers bevrijden ons van de dwang van werkelijkheid en lering. Zij ontmaskeren werkelijkheid en lering. Zij plaatsen wijkende richtingaanwijzers.

Hoe komen zij daartoe? Wij weten het niet. Wij kunnen slechts om de kern van de zaak, het scheppingsvermogen, heen ploegen.

Nemen wij als voorbeeld een grote Nederlandse schrijver, Harry Mulisch.

Hij is benieuwd, net als zijn vriend Ed Hoornik, ook bij nacht en ontij was. Zij beiden wilden, als er iets gaande was, er graag bij zijn en dan hadden zij hun ogen niet in de zak. Op naar de brand! Weer thuis werden de zaken uitvoerig en intensief besproken.

Maar bovenal is Mulisch studiosus. Hij is van al onze literatoren de meest geletterde. In psychologie en philosophie passeerde hij het doctoraal niveau. Hij is, als geen, een ingewijde in de esoterische wetenschappen. Ondanks de breedte van zijn belangstelling pakt hij de studie grondig aan. Aan ervaring en fantasie ontbreekt het hem niet. Maar dit alles is slechts een bescheiden bijdrage tot begrip. Het is niet alleen de rijke inhoud van zijn werk die boeit. Hij wekt vermoedens van achtergronden en afgronden.

In zijn gewone doen is hij gewoon: misschien moet men als mens wel heel gewoon zijn om als kunstenaar voor het ongewone zulk een open oog te hebben. Hij doet vaak aan Goethe denken die de verheven alledaagse basis van zijn kunstenaarsbestaan begreep:

'Wir stolpern wohl auf unsrer Lebensreise, Und doch vermögen in der Welt, der tollen, Zwei Hebel viel aufs irdische Getriebe: Sehr viel die Pflicht, unendlich mehr die Liebe.'

Cees Nooteboom
U of oe

Voor de schrijver in het gewoel is
Het niet belangrijk of hij nu Mu ofwel Moe is
Maar de Literatuur Ligt ook hier op de loer
En zeg dus niet Mulisch maar Mulisch

De ligatuur/J. Ritzerfeld

Ze parkeerden de aquariumvuile auto tussen twee verlengde Mercedessen in het witgewassen kiezelpark van hotel De Vogel Rok. Spencer had op dat moment nog steeds niet de juiste formulering gevonden voor de inzet van het verhaal dat hij zijn vrouw tijdens de tweeëneenhalf uur durende rit probeerde vertellen. Hij nam de als geschenk uit Zürich meegebrachte fles Wyborowa onder zijn arm mee naar binnen.

In de voor hen gereserveerde kamer stond de televisie aan. Een akteur deklameerde voor ieder die op zaterdagmiddag in Zwitserland niets zinnigs meer had te doen: 'Talrijk zijn de smarten van de goddeloze.' Die service ging Spencers vrouw te ver. De akteur vervolgde onhoorbaar zijn mond- en lippendienst. Na de badkamer geinspekteerd te hebben, hield Spencer zich een poos onledig met het indrukken en opendraaien van alle keuze- en geluidsknoppen in een paneel achter het hoofdeinde van het bed; ze bleken hanteerbaar zowel in liggende als zittende houding. Hij was zeer tevreden over wat hij zag, hoorde, vermoedde. En over wat hij gezien had: door het hoog in de badkamermuur geplaatste vierkante raam had hij, zeker tien kilometer in noordelijke richting, langs de door chemische noch natuurlijke rook belemmerde hellingen van de Poncione di Trosa, een op de voet van een schaakstuk gehurkt reusachtig paard voorbij zien schuiven. Even dacht hij dat het grijze paardelichaam aan een onzichtbare strop uit de hemel hing. Hij besloot dat geheim voor zichzelf te bewaren. Hem wachtten nog enkele nutteloze uren.

Hij wilde thee op het balkon. Op de neventerrassen bespeurde hij dames die het benauwende vermoeden in hem wekten dat hij er die avond beleefdheden mee diende te wisselen. Hij nam de zorgvuldig afgekeken houding aan van de Duitse toerist, die overal in het buitenland, behalve in Zwitserland, aan zijn voormalige soldatenrol herinnerd wordt en daarom voor alle zekerheid tegen zijn medegasten onderdanig vriendelijk knikt, parallel met het uiten van enige hondse klanken. In die periode van zijn leven had Spencer, of hij nu thuis zat of zich tien stappen buiten de deur waagde, altijd een dun leesboekje op zak, geheten *Pedro Páramo*. Het kostte geen moeite onder de blikken van de dames links en rechts en boven hem de ogen neer te slaan op een willekeurige bladzijde van zijn met een flits tevoorschijn getoverde boekje. Hij wist dat de lezende mens geen enkel respekt genoot, maar wel onaanraakbaar was. Zo bracht hij, terwijl de thee werd geserveerd, een rustig halfuurtje door met het lezen van bladzijde 79. Hij sloeg ook een snelle blik, maar niet meer dan dat, op de naast liggende bladzijde 78.

Aangezien Spencer in hotels nooit door iemand werd opgebeld, noch iemand op te bellen had, evenmin wist waarin hij zich zou dienen te verkleden - en in noodgevallen zoals de middagthee en het ontbijt door iemand anders *liet* opbellen - begreep hij nadat hij de kamerdeur achter de rug van de chasseur had gesloten meestal niet wat hij kwam doen, en restte hem niets dan zich op het bed uit te strekken, van waaruit hij naar de geluiddichtheid der muren luisterde en met gesloten ogen in het donker tuurde. Hoe totaal anders echter was de situatie gelukkig nu! in De Vogel Rok, bijna de laatste knoop in het alfabet der dieren. Oudergewoonte strekte hij zich na de thee uit op het bed. Hij broedde op een zin. Zijn vrouw, aan haar zijde van het bed gezeten, die het lakken van haar nagels tot besluit van haar toilet kombineerde met het opsteken van een sigaret, zei op een toevallig moment: 'Vertel verder.'

Spencer wentelde zijn hoofd een paar keer over het kussen, als deed hij een laatste poging tot verzet, en zei: ‘Ik stel me voor hoe in het huis van een stevige sigarenroker, dat van Freud bijvoorbeeld, het dienstmeisje 's morgens om 7.30 uur door de gangen loopt om de conciërge, die post en krant komt aanreiken, op zijn bescheiden klop de deur te openen. Vanuit het achterste kamertje in het uitgestrekte appartement aan de Berggasse dwaalt zij door de koude psychoanalytische walm die haar meester de vorige dag over zes patiënten heeft uitgeblazen. Het slaat haar op de keel, het prikkelt haar neusvliezen. Onwetend van de uitleg die haar gebieder daaraan zou geven, volbrengt zij haar eerste ochtendtaak. Met brieven van geleerden uit Zwitserland en Hongarije begeeft zij zich in de richting van de keuken. Op die route waadt zij door de in rook opgegane sigaren die haar heer in de avonduren boven zijn manuscripten of in gezelschap van confraters heeft verbruikt. Die man sliep vrijwel niet. Niet meer sinds hij het mysterie van de droom en van het dromen had opgelost. Hij dutte. Misschien dat wij het meisje haar dagelijkse plichten zien aanvangen in een periode dat Freud van zijn arts een rookverbod kreeg opgelegd. Als dat zo mocht zijn dan is zij daarvan niet op de hoogte gebracht. Ze weet niet waarom ze plotseling beter slaapt. Evenmin waarom ze er minder behoefte aan heeft het praatje met de beleefde conciërge in de haldeur te rekken. De professor heeft haar nooit een verhelderend woord toegevoegd. Haar zelfs nooit een vraag gesteld waaruit hij een persoonlijk probleem zou kunnen afleiden. Hij heeft slechts zijn sigarenrook door de kieren van haar slaapkamerdeur ingeblazen. Dat het kind daar ziek van werd had slechts een organische oorzaak.’

‘Hoor eens’, vroeg Spencers vrouw, ‘het is toch ondenkbaar dat de professor tijdens zijn spreekuren een sigaar zit te paffen.’

‘Dat heet geen spreekuur, dat heet een zitting. Al luistert men zijn hele leven, dag in dag uit, naar de strijkkwartetten en pianokwintetten van Brahms, dan nog wordt men niet gezond. Overigens is het heel wel denkbaar, want

Freud rookte tijdens de analyses een sigaar om niet in te dommelen, d.w.z. om op het moment dat de sigaar uit zijn mond viel wakker te kunnen schrikken. Maar het meisje, want daar hadden we het over, legt de brieven van de geleerden uit Zwitserland en Hongarije, misschien alreeds al die van christenen uit Holland bovendien, op de keukentafel, stookt het fornuis op en tapt een ketel water. Soms zit er tussen de post een brief uit Zagreb. Vervolgens gaat zij brood kopen, vijftig passen de Berggasse op. Ze is net op tijd terug om het water kokend aan te treffen. Ze schenkt het over een grote koffiepot en laat de boel doorkoken. Nu is ook het moment aangebroken om de barbier binnen te laten. Dat brengt haar in de buurt van de eetkamer, waar ze de ontbijttafel dekt. Er bewegen al een paar nevengestalten door de gangen. Meerdere deuren der ziel gaan open. Men heeft het meisje nooit verzocht tussen 7.30 en 8 uur een paar ramen tegen elkaar open te zetten. Om 8.15 uur wordt met de koffie de post en een exemplaar van de *Neue Freie Presse* de ontbijtkamer binnengedragen. Onbegrijpelijk dat Freud die krant las, want die krant besprak zijn boeken nooit. Hij las hem dan ook niet. Ik wil uitsluitend dat er een krant, misschien was het wel een avondblad, de gang door wordt gedragen. Op een goeie dag...'

'Wat was dat voor een brief uit Zagreb?' vroeg Spencers vrouw.

'Ik moet er niet aan denken dat het meisje al die post van geleerden onder de waterketel in het fornuis zou hebben gestoken. Dergelijke wraakakties kwamen voor in de analyses van zijn patiënten. Maar hij had zijn dienstbode niet in analyse. Zei ik uit Zagreb? Dat moet een vergissing zijn. Ze kwamen uit het vervloekte Belgrado, waar tijdelijk een van Freud's geniale volgelingen verbleef, een vaderzoeker en vadermoordenaar. Twee keer raakte hij, Berggasse 19 dus, met die jongeman in een driehoeksverhouding verwikkeld: de eerste keer ongewild, tot zijn verrassing; de tweede keer doelbewust, trefzeker, na simpele manipulatie. Stel je dat in je verbeelding aldus voor: Hij schuift de geniale jongeman, die pertinent bij hem in analyse wil, maar die hij als een bedreiging beschouwt, een mogelijke dief van ideeën die hij zelf nog moet uitvinden, een klever, een lastpak die genoeg vrouwengeschiedenissen aan zijn kop heeft om ook zonder de hulp van Freud een literair werk van waarde te kunnen schrijven - hij schuift die man af naar een analytica, die zelf nog bij hem in analyse is. Zo houdt men kontakt. Maar de laatste patiënt in die keten schiet zich een paar maanden later voor zijn kop, ervoor zorgend dat, mocht het schot half mislukken, hij tijdens de val gewurgd wordt door een strop. Het werkt.'

'Dat komt mij voor een gemeen verhaal te zijn', zei Spencers vrouw.

'Het meisje dat daar in de vroegte door de rookwalm dwaalt herinnert me aan Dora, uit het jaar 1900. Ze was achttien en kreeg van Freud in een analyse van drie maanden de verpletterende waarheid te horen: dat ze verliefd was op haar vader, op de minnares van haar vader, en op de echtgenoot van de minnares van de vader. En: dat ze door alle drie gebruikt werd voor hun eigen seksuele belangen. Freud had er problemen mee of hij dat web van jaloezieën, verlangens en vernederingen wel kon publiceren. Hij had er geen problemen mee het meisje zelf de waarheid onder ogen te brengen. Ze brak de analyse af, en Freud noemde dat een wraakoefening tegenover hem persoonlijk. Misschien een genezende wraakoefening. Tien of twintig jaar later staat ze in de literatuur vermeld als 'een uiterst onaangename hysterica'

'Jij hebt eens een meisje van negentien dat ziek was de waarheid verteld: dat zij zelf en niemand anders haar ergste vijand was.'

‘Toen was ze al eenentwintig’, zei Spencer. Hij draaide zich op zijn zij, afgewend van zijn vrouw, en stak een hand uit naar het knoppenpaneel van de radio. Hij zocht de zenderschaal af, maar vergat de geluidsknop open te draaien. Hij zei: ‘Ik zie een illiterate huisbediende, met een tic in de linkerschouder, of een uit Czernowitz geboortige koetsier, kost en inwoning genietend aan de Berggasse 19, die vanuit een nis, verscholen onder rookgordijnen, op de loer ligt naar Freud's intelligente, rijke, en jonge patiëntes. Een kromme grijns op het gezicht. Ik zie mezelf.’

Spencer staakte het zoeken van een muziekzender, keerde zijn gezicht naar zijn vrouw, die hem beschaduwd door het in haar rug vallende balkonlicht aankeek. Hij zei: ‘Een vervelende komplikatie is dat die rookwalmscène nooit in 1900 kan hebben plaatsgevonden. Want, pas in 1908, wanneer zijn zuster Rosa haar helft van het appartement ontruimt, betrekt Freud de hele eerste verdieping van Berggasse 19. Daarvóór bevond zijn werk- en studeerkamer zich op de entresol.’

‘Zo zie je maar: zelfs je fantasieën kun je niet rond krijgen; je weet niet hoe de radio werkt; je hebt een fles Wyborowa meegebracht en je kent niemand aan wie je zou kunnen vertellen waarom je die in Café Odéon in Zürich hebt gekocht.’

‘Juist’, antwoordde Spencer. Hij kwam overeind, wreef zich geducht over het gezicht en stapte het balkon op. Hij zag hoe bedienden in het park van het hotel, schuddend met vertikaal in de aarde geplaatste tien meter lange buigzame stokken, het stof en de ongerechtigheden verwijderden uit het gebladerte van reusachtige rododendron- en tulpenbomen.

(Het verhaal ‘De ligatuur’ is een fragment uit *De paardendief*, door de schrijver afgestaan ter publikatie in het aan Harry Mulisch gewijde nummer van BZZLLETIN)

Het verdrijven van verveling
Rudolf Geel

Harry Mulisch ontmoette ik voor het eerst in 1963, niet lang na het verschijnen van mijn debuut *De magere heilige*. Via een omweg had ik vernomen dat hij mijn boek interessant had gevonden en dat stemde mij niet weinig tevreden. De Belgische dichter en criticus Freddy de Vree had bovendien geschreven dat mijn debuut 'dat van Mulisch evenaarde'. Wat kon er eigenlijk nog misgaan?

Onze korte ontmoeting vond, karakteristiek voor Amsterdam in die jaren, plaats op het Leidseplein, om precies te zijn op het punt waar de Leidsestraat ontspringt.

Ik was in die tijd erg verlegen. Zo wist ik niet goed wat ik tegen iemand moest zeggen van wie ik alleen het werk kende. Intuïtief begreep ik trouwens dat Mulisch niet de juiste figuur was om daarover beginnen te zeuren. Onze conversatie beperkte zich die keer tot enkele niets-zeggende zinnen.

Mulisch was niet mijn lievelingsschrijver, om het even te zeggen op de wijze van een gereformeerd jong meisje. Wel belichaamde hij alles wat mij zo aantrekkelijk leek van het schrijverschap: roem, een bonte en onafzienbare stoet verloofdes en daarbij de geheimzinnige belofte van het raadsel dat zichzelf vergroot en daarmee de aandacht op zich concentreert.

Toen ik Harry Mulisch ontmoette was hij even oud als ik op het moment dat ik deze herinnering opschrijf. Wat ik hierboven heb gedaan is als zesendertigjarige terugkijken naar de jongeman van tweeëntwintig op weg naar de ontmoeting met de schrijver die dezelfde leeftijd heeft als hij veertien jaar later, wanneer hij de ontmoeting beschrijft. Hoe toevallig is het toeval? Ook het werk van Mulisch geeft daarop geen antwoord, hoewel de ontdekkingen en schijnbare coïncidenties binnen zijn teksten de cimbaalslagen vormen die de raadselachtige ontwikkeling en afwikkeling van de tijd binnen het leven van zijn personages begeleiden.

Behalve het intrigerende spel binnen zijn werk is er nog meer dat mij in Mulisch boeit. Ik schreef hier eerder over in een aan hem gewijde aflevering van *De Vlaamse Gids* (58,5, mei 1974) en omdat men zelfs over Mulisch niet steeds iets nieuws kan verzinnen, citeer ik hier een passage uit dat stuk:

'Hoe komt het dat Mulisch zo vaak zovelen tegen de, korte zowel als lange haren heeft ingestreken?

Ik denk dat dit ligt aan de combinatie van fantasie en vrijheid die hij tentoonspreidt en die in Nederland niet een hoog aanzien geniet, al bestaat er wel een voyeuristische belangstelling voor.

Wanneer je een volksaard zou willen omschrijven als de grootste gemene deler van de meest voorkomende stereotiepen in een natie, dan wordt het duidelijk waarom zoveel Nederlanders tegen Mulisch tekeer gaan: hij is de volstrekte tegenpool van de bekrompenheid.

Eigenlijk alleen grote en gehaaide kooplieden kunnen het in Nederland tot een soort algemene waardering brengen. Tegenover kunstenaars heeft men meestal met gemengde gevoelens gestaan. Voor de meeste kunstenaars bestaat trouwens niet veel anders dan verachting, vooral sinds de staat sommigen van hen op bescheiden wijze

“van onze belastingcenten” subsidieert. De enkelen die overblijven danken hun vermaardheid meestal niet uitsluitend aan hun kunst.

Zo werd Van Gogh waarschijnlijk vooral een idool omdat hij zich een oor afsneed, terwijl Vondel buiten al die malligheid van dat gedichten maken, ook nog een eerlijke kousenwinkel dreef. Heeft trouwens van Van det Reve het niet altijd over zijn “winkel”?

Mulisch is hoogstens bereid zich over zijn eigen kousen te laten *interviewen*. En zo hoort het. De schrijver is er om verslag uit te brengen over zijn ervaringen.

Mulisch, de alchemist van de vrijheid, hoort thuis onder de fantasierijken, ver van de Nederlandse rijksmunt, waar alle problemen steeds weer uitkomen op de vraag of “god zij met ons” ja dan nee op onze waardevaste gulden dient te staan.’

Aan het bovenstaande kan ik het volgende toevoegen: Wat ik in Mulisch waardeer is zijn vermogen voortdurend iets nieuws aan te pakken. Dat is natuurlijk een eerste consequentie van ‘vrijheid’. Deze vrijheid is het enige consequente redmiddel van verstarring en verveling. Degene die naar nieuwe vormen zoekt verveelt zich niet. Daarbij: schrijven is vormgeven, zoals Mulisch herhaaldelijk heeft gesteld. De vormen waarin hij zijn ideeën giet zijn vaak briljant. Dat is in Nederland te weinig begrepen. Ik waardeer Mulisch in de eerste plaats als stilist. Als zodanig kent hij weinig gelijken. Een grootse stijl, van leven of schrijven, is een niet veel vertoond artikel in ons land. Treurigheid, bedlegerige oudjes, neuspeuterende ouders en vanzelfsprekend een dreun op het hoofd met de Statenbijbel. Van dit soort dingen houdt iemand zich ver die aan de vorm toe is, waar anderen nog zoveel moeite doen een vent te worden.

Huwen in de Hades
notities bij het werk van *Harry Mulisch*
Peter Berger

Mulisch heeft de meest wonderlijke figuren gezien. Speer, Eichmann, Fidel Castro. Me dunkt dat hij zelfs de schimmen van Hitler en God in de ogen heeft geblikt. Nu dan is hij op een punt gekomen waarop hij, in het zenith van zijn leven (het kan niet anders of Mulisch wordt exact 100 jaar) geconfronteerd wordt met iemand die hij nog niet eerder zag: Abraham.

Een uitgekozen gelegenheid om eens 'n blik te werpen op het werk zoals dat nu achter hem ligt. Bij een oeuvre, dat een zo vruchtbare explosie van ideeën en invallen laat zien is dat in het bestek van één artikeltje natuurlijk ondoenlijk, zo het al kan.

Men vergeve mij dat ik mij er hier toe bepaal een enkele vluchtige lijn door het totale oeuvre te trekken. Echter hopelijk wel zo, dat er iets van een verband in dit ogenschijnlijk zo kaleidoscopische werk van novellen, romans, reportages, pamfletten, gedichten, toneelstukken en aforismen zichtbaar wordt.

1. Ik zou willen bepleiten het werk van Mulisch - voorlopig - te verdelen in drie perioden. De periode van de vijftiger jaren, de periode van de zestiger jaren, de periode die met de zeventiger jaren een aanvang neemt.

Preciezer: de eerste periode loopt vanaf Mulisch' debuut in 1952, *Archibald Strohalm*, tot 1960. Het toneelstuk *Tanchelijn*, dat in dat jaar '60 verschijnt, wil ik dan nog rekenen tot die eerste periode. Met het verrassende *Vóer voor psychologen*, ook in dat jaar verschenen, zou ik de tweede periode willen laten aanvangen: dan komt het autobiografische sterker naar voren.

De werken daarvóór (op de later in 'Voer' opgenomen *Manifesten* uit '58 na) zijn alle verhalen, novellen en romans. We hebben er te doen met de bekende 'altegenwoordige verteller', die als zodanig zelf niet of nauwelijks in beeld komt.

Verder kan nog gezegd worden, dat het vroege proza sterk mythisch van toon is. Meer nog, in zo'n *Archibald Strohalm* is de wereld onderworpen aan een baaierd van mythologische diabolie. Hetzelfde laat zich zeggen van het even mateloze *De diamant*. Trivialiteit en duistere magie zijn wild door elkaar heengeslingerd.

Maar al is het niet in een gelijkmatig proces - hoe zou het bij zoveel creatieve woede - het wonderbaarlijke en het triviale worden uit elkaar gerukt, en komen daarin tot een veel duidelijker spanning tot elkaar. Het dagelijkse verovert terrein. Mijnheer Tienoppen uit *Het mirakel*, de ongelukkige hoofpersoon uit *Chantage op het leven,* ook Maurits Akelei uit *Het zwarte licht:* het zijn in feite heel gewone, soms zelfs grauwe mensen. Gewone stervelingen, met wie op een bepaald moment dan wèl iets uitzonderlijks geschiedt. Het heft hen uit de dagelijksheid op en maakt hen van buitengewone allure. Ze worden bovennatuurlijk, ontzettend, goddelijk.

Het wonderbaarlijke voltrekt zich in het dagelijkse als een katastrofe. Mijnheer Tienoppen wordt geofferd, sterft, om in het verhaal van de schrijver het eeuwige leven deelachtig te worden. Hoofdpersoon en slachtoffer van het verhaal *De keuring*,

Sander (opgenomen in *De versierde mens*, 1955) wordt God onder de dodende schoten uit de karabijn van een sergeant.

In dezelfde verhalenbundel treffen we het verhaal *Wat gebeurde er met sergeant Massuro?* Wat er met hem gebeurde is het raadsel. Wat er met hem gebeurde is de *vraag* wat er met hem gebeurde, en dat IS het wonderbaarlijke zelf. En dat voltrok zich in een monsterachtige verstening, zo bovennatuurlijk, dat - als we toch moeten beantwoorden wat hier gebeurde - we alleen maar kunnen zeggen: die sergeant werd God. Daarmee is nóg niets gezegd, want God is het raadsel waar wetenschap en kennis op botsen. God, dat is de totale leegte van het onbegrijpelijke, waarin het onmogelijke mogelijk is geworden. '"Alles is mogelijk! Van het gebied waar geest en lichaam kommuniceren weet de wetenschap niets af, niets! Niemandsland. Een gebied zo groot als... als heel Nieuw Guinea!

Niets weten we er van af, niets, niets".

Maar hij had geen gelijk. 4 is allang geen 2 × 2 meer. Op straat rolt het verkeer. Een vrouw vindt haar man aan het venster door zijn stoel gezakt, in een beeld veranderd. In de steden wordt het oerwoud steeds dichter en de lucht is leger dan ooit. Hier en daar staan afdrukken van mensenvoeten in de aarde, maar in de ruimte erboven waait de wind'.

Dit citaat is aanleiding voor een paar conclusies. We zien dat de Godwording van Massuro inzet met een reactie tussen lichaam en geest. Een chemische reactie. Wetenschap. Maar een chemie die zichzelf overstijgt in het onbegrijpelijke wonder. De wetenschap die bewijst dat 2 × 2 geen vier meer is, brengt op wetenschappelijke wijze God in de realiteit. En nu de wetenschap het onmogelijke binnenhaalt, kunnen ook onbegrijpelijke, maar wetenschappelijke chemische reacties mensen zomaar veranderen in Goden. De grondslag van de gewone realiteit valt weg en wordt kosmisch ('in de ruimte erboven waait de wind'). De mensen zijn verdwenen en Goden geworden. Vanuit menselijk oogpunt in de ruimte onzichtbaar, want vanuit de gewone werkelijkheid onvatbaar.

Maar wat wel waarneembaar is, dat is de uiterlijke verschijningsvorm van die chemische reactie. Die levert een zichtbare steen op.

Massuro werd een steen. De man die de echtgenote in zijn stoel aantreft is versteend tot beeld. Een beeld is de zichtbare manifestatie van de in de realiteit aanwezig geworden afwezige en onzichtbare God.

Wetenschap heeft zijn afwezigheid gestalte gegeven.

Zijn niemandsland (want hij is Niemand) op aarde gebracht.

Wat hier plaats grijpt is een vermenging van wonder en realiteit, wetenschap en mythe. Een enkel verhaal wordt in *De versierde mens* met bijna even-

veel woorden als mythe aangeduid. *Quauhquauhtinchan in den vreemde* wordt uitdrukkelijk een sprookje genoemd. Het bevat alle elementen van een naar de hedendaagsheid overgeplante oude Mexicaanse mythe. En nog nadrukkelijker: het verhaal *De sprong der paarden en de zoete zee* handelt over de *mythologie* van het voormalige eiland Schokland.

Met Quauhquauhtinchan gebeurt ongeveer hetzelfde als met Massuro. Hij versteent. Wordt beeld. Maar een beeld dat de hele werkelijkheid vernietigt. Hoe groter God, hoe meer niemandsland en hoe minder werkelijkheid, zodat Quauhquauhtinchan totaal God geworden verdwijnt in het eindeloze niets van de tot werkelijkheid geworden eeuwigheid. Als God in de werkelijkheid ter wereld wordt gebracht, zal zijn (stenen) aanwezigheid de hele wereld verzwelgen. 'En toen hij zo groot was geworden, was hij weer die hij was geweest: Quauhquauhtinchan, zoals hij met Zuruquia achter de kaktushaag had gelegen, met zijn ogen dicht en vredig. Maar Zuruquia was er niet, en de kaktushaag was er niet. Hij dreef door een nacht zonder morgenstond, om hem heen alles zwart en leeg en voorgoed: - zo ziek was hij'.

Het eeuwige is begonnen, hij is God in het eindeloze niets van zijn eindeloze dood.

Wat is de lering uit dit verhaal?

We zagen al, dat het goddelijke zich wel aan gewone mensen kan voltrekken. Maar dat gebeurde altijd met een katastrofe, die de inleiding was tot hun dood. Ook de wetenschap kan het wonderbaarlijke en goddelijke ontsluiten. Maar ook dat loopt uit op een ramp. Mulisch zal daar later explicieter op wijzen in bijvoorbeeld *De knop*, die ook maar ingedrukt hoeft te worden om de reactie op gang te brengen die de realiteit opheft.

Dat betekent, dat het wonderbaarlijke zich alleen veilig kan voltrekken in wat uitdrukkelijk als sprookje en mythe verre van de gewone realiteit blijft. Goden laten zich niet straffeloos oproepen, men kan zich niet straffeloos tot God transmuteren. Het kan, werkelijk God worden.

Maar de werkelijkheid zal erdoor verdwijnen.

Het wonderbaarlijke, dat in die eerste prozastukken waaide, en daar een mythische adem aan de realiteit gaf, een glans van hevige Goddelijkheid, wordt dus steeds meer teruggedrongen in wat uitdrukkelijk een mythe moet zijn. Versteend tot sprookje, tot verhaal.

Overduidelijk is dat ook in 'De sprong der paarden'. Het mythische is tot een mythologie verstard. Schokland zelf is verdwenen, ingepolderd door de nuchtere Hollanders. De zee, het oeverloze, het zoete vruchtwater van de eeuwigheid is in klei veranderd. Schokland zelf bestaat niet meer, het is (alweer) niemandsland waarin de Goden ten onder zijn gegaan. Maar er is nog wel een vaag beeld, een vage verhevenheid overgebleven: 'Aldus de samenhangen, volgens welke Gustaaf Nagelhout op 13-jarige leeftijd de geestelijke vader werd van de mythologie van het eiland Schokland, dat echter niet meer bestaat en heden ten dage een langwerpige verhevenheid in de Noordoostpolder is, omgeven door sappige weiden en golvende korenvelden'. Het mysterie van het onmogelijke moet geisoleerd blijven, een (verdwenen) eiland in de alles met nuchterheid inpolderende alledaagsheid. Als verhevenheid, als iets dat nog vaag zichtbaar is als iets 'anders' en toch verdwenen

in het land. Dat is een metafoor voor de mythe zelf: het is een beeld van het Goddelijke dat verdween, en dat alleen in het verhaal nog zichtbaar is.

In die verhalen wordt duidelijk gemaakt, dat God alleen op aarde herboren kan worden om daar werkelijkheid te worden met vernietiging van die werkelijkheid.

Hoe dichter nu de uitverkoren hoofdpersonen aan God raken, hoe wonderbaarlijker en uitdrukkelijker ze mythe-bewoners worden.

Hoe meer mythe, hoe meer (stenen) beeld. Tot alleen het verhaal zelf in de vorm van een lege, met afwezige Goden bevolkte mythe achterblijft.

Van binnen is een leegte.

Van buiten is het een metafoor, een beeld, die staat voor steen, die weer het inwendige ‘niets’ en het Niemand dat God moet voorstellen verbeeldt. Want het Goddelijke kan niet anders meer opgeroepen worden dan in het kunstwerk. Het kunstwerk als mythische metafoor. In de metafoor, de ‘verbeelding’ is de afwezige God dus aanwezig. Hij wordt opgeroepen door het kunstwerk zelf, die als verbeelding God in de realiteit vestigt. De schriftuur zelf wordt wat Schokland werd: een Goddelijk gebied, dat in de realiteit alleen zichtbaar wordt als niemandsland.

Dat gebeurt expliciet in *Voer voor psychologen,* de schriftuur die in het schrijven zelf, om het met de woorden van Mulisch te zeggen, een *wetenschap* is geworden, die het schrijven zelf onderzoekt.

Gods laatste strohalm.

Nog éénmaal wordt daarvóór een poging ondernomen het triviale en het ongehoorde met elkaar in verbinding te brengen.

Dat gebeurt in de figuur van Tanchelijn. Platvloers, dierlijk tot in de botten. Maar daarin toch zo exuberant, dat het lage en zondige in hem uitzonderlijk en stralend wordt. In dat krankzinnige charisma verschijnt hij ten tonele, aangewezen om de Messias, de wedergekeerde Verlosser, de God op aarde te worden.

Maar het wordt moord en doodslag, en alleen als ramp voltrekt zich zijn Godwording. Want als de geest in hem wordt uitgestort is dat zijn dood. En er blijft niets op ons netvlies hangen dan... zijn *beeld:*

> MANASSE
> (*na een korte stilte, schreeuwt*) Hij gaat met de heilige maagd trouwen.
> HEYLAES
> Alleluja. Het goddelijke bruidspaar. Alleluja.
> GHYOTE
> Met dat beeld?
> MANASSE
> De Geest is in hem uitgestort.
> En daarmee eindigt dan dit stuk.

2.De tweede periode, tot en met *Het seksuele bolwerk* (1973) bevat voor het merendeel, zoal geen autobiografieën, ze laten toch overal de schrijver als persoon aan het woord, en hij staat aldoor in volle lengte voor zijn eigen camera's. De alom tegenwoordige schrijver heeft het veld geruimd.

Toch moet men ervoor oppassen die persoon van de schrijver, zoals ik hem hier noemde, met de ge-

wone, de biografische Mulisch te identificeren. Zelfs, nee juist waar het een zo sterk autobiografische geschrift *Voer voor psychologen* betreft. Mulisch is daar zijn eigen hoofdpersoon. Maar dat betekent ook, dat de biografische feiten binnen de schriftuur zo naar de eigen zin van de tekst zijn gerangschikt, dat men moet zeggen dat de biografische persoon tevens de fictieve hoofdpersoon, de persona poetica, van het werk is. Niet voor niets benadrukt Mulisch, dat het werk een eigen werkelijkheid is: de werkelijkheid van de schrijver is getransformeerd in de werkelijkheid van het boek. Hij waarschuwt ook talloze malen, de persoon niet met de schrijver zoals hij in de tekst naar voren treedt gelijk te stellen. Nota bene al in de titel! Psychologenvoer. Maar psychologen, ze zullen er hun tanden op stuk bijten als ze uit het psychologische materiaal willen afleiden wat hier in artistieke zin gebeurt. ‘De psychologen? Vruchteloze, intelligente mensen, die menen dat zij het werk tot de schrijver kunnen herleiden. Zij weten nog steeds niet in hun achterbuurt, dat Shakespeare door Hamlet is geschapen, Beethoven door zijn symfonieën is gekomponeerd, dat Rembrandt in het beste geval op de zelfportretten lijkt, dat Marx uit het socialisme is geboren, dat de zoon de moeder baart, dat de zon het oog heeft geschapen, dat de liefde de minnaars schept en dat het ei de kip legt’.

(*Manifesten* XXII).

Dat doorhollen aan het eind moet men hoogst serieus nemen.

Die verdergaande omkering waarbij de zoon de moeder baart en het ei de kip legt.

In ‘Voer’ immers beschrijft Mulisch zichzelf. Beter: hij beschrijft zichzelf als schrijver, en alles wat hij uit zijn verleden opdiept wordt in het teken gezet van dat schrijverschap. Harry Mulisch als schrijver is de hoofdpersoon van Harry Mulisch de schrijver.

Alle biografische feiten zijn daarmee op het plan gebracht van de fictieve (en toch waar gebeurde) eigen werkelijkheid van het werk; het is nu de schrijver Mulisch die in het werk de werkelijke, biografische Mulisch ter wereld brengt. En als de fictieve figuur, de romanfiguur de levende mens voortbrengt, dan heeft ook Hamlet Shakespeare voortgebracht, dan brengt de schrijver Mulisch die zichzelf tot eigen hoofdpersoon verklaart de levende Mulisch voort. Hij is daarmee zijn eigen moeder geworden, die zichzelf weer als zijn of haar eigen zoon voortbrengt, ‘de zoon schept de moeder’, en daarmee heeft hij dan geklaard wat hij altijd wilde: de Godwording. Want wie zich uit zichzelf voortbrengt is God; losgekomen van de historische verwekkers creëert hij zich als het uit zichzelf geboren Goddelijke Kind.

De schrijver die de schrijver beschrijft, dat is een gesloten circuit dat de schrijver tot God transmuteert.

Een levende nog wel.

Want hij is met zijn hele psychologische en biografische hebben en houden opgeroepen.

Hij IS!.

Het zal een smalle triomf blijken te zijn.

Laten we eerst eens zien wat de resultaten zijn van het schrijven als de wetenschap die zichzelf onderzoekt. Dat is allereerst natuurlijk het bewustwordingsproces van het schrijven zoals hij dat in een eerdere fase, meer onbekommerd deed. Dat moet hetzelfde opleveren. Maar, bewust als het is gemaakt als *het proces dat zich alleen in het schrijven afspeelt,* kan het niet anders, of de geheimzinnige reacties die zich

eerst in een Massuro of een Quauhquauhtinchan afspeelden, moeten zich nu in de taal afspelen. Schrijven is denken, geest. Maar het is ook een handelen, een doen. Lichaam en geest worden dus in het tot stand brengen van het organisme van de taal verenigd, precies zoals in de reactie binnen het lichaam van Massuro. Het is chemie. Maar een chemie die over de wetenschap heen zich verheft naar het Goddelijk wonder. Dus: alchemie.

Alchemie, die oude wetenschap, die naar de steen der wijzen zoekt, niet om goud te vinden (al is het er denk ik in de opera Axel óók de metafoor voor), maar om in de combinatie van meditatie en onderzoek geest en materie te versmelten teneinde het Goddelijke deelachtig te worden. Dat kan, zoals mevrouw Blavatsky ons in haar openbaring nog verzekert, door onzichtbaar te worden. De onzichtbare is alom, dus goddelijk.

Het kan ook door uit de stof leven te verwekken, de homunculus. Daardoor heeft de mens leven geschapen uit dode stof, het Goddelijk geheim ontdekt.

Ook een manier om zichzelf in een zelf vervaardigde vrucht als levende God te baren. De Schrijver, Mulisch zegt het zelf, is een homunculus.[1.].

Mulisch nu noemt het schrijven met nadruk een alchemistisch proces, dat de schrijver omzet in iemand die niet bestaat. Iemand die afwezig is in zijn kunstwerk dat een leegte is. Hij is dus alleen aanwezig in een niemandsland. Het schrijven is het alchemistische ‘onzichtbare zien’. Onzichtbaar, omdat het iemand laat zien die er niet is. Zien, omdat in de opgeroepen beelden, die alle in het teken van hun schepper staan, het beeld van die God toch zichtbaar wordt. En het uiteindelijke beeld van God is het kunstwerk zelf, de pure vorm. De artifex, die Mulisch uitdrukkelijk een Steen noemt. Met een hoofdletter natuurlijk. En omdat het de schrijver is, die zich als afwezige in zijn werk tot God opheft, is uiteraard het beeld van die God ook een steen.

Zijn lot is niet anders dan dat van Massuro. In ‘Voer’ lezen we: ‘Het geschrevene is een heidens “Heilig Hart”, waarin het plutarchische “onzichtbare zien dat liefde is” zichtbaar wordt. Ofschoon dit in sommige oren even frauduleus klinkt, herroep ik het niet () omdat het, voor wie de moeite neemt het na te rekenen, klopt. Alleen ezels stoten zich niet tweemaal aan dezelfde steen. De artifex zelf is de Steen’.

Voor wie het narekent klopt het inderdaad. Hetzelfde proces, dat vroeger mythische Goden schiep, brengt nu, in de bewustwording dat het zich alleen in het schrijven voltrekt, op exact dezelfde wijze de man die de pen vasthoudt voort: de schrijver als God.

We zijn op het punt waar we met Schokland uit *de sprong der paarden en de zoete zee* al waren. Nee, de mythe heeft zich nog verder teruggetrokken.

Het bevat alleen het verhaal van het schrijven. Het chemisch proces dat uit mensen Goden kan maken, is opgesloten in het ingepolderde eiland van de taal, het gesloten circuit van de tekst die de tekst produceert.

In de schil daarvan, in die lege vorm onthult zich met de trekken van een als levend mens opgeroepen schrijver een afwezige God. Hij is Gods *afwezigheid* op aarde.

Het is natuurlijk de bedoeling dat hij aanwezig is.

Maar in laatste instantie faalt de alchemie.

De tekst is een eigen werkelijkheid. De biografische feiten worden uit de historische werkelijkheid getild, en krijgen een nieuwe werkelijkheid, waarin ze *voor het eerst* gebeuren.

Hij duidt bepaalde stukken dan ook aan met VANDAAG. Ze vinden nu plaats, in de actualiteit van het schrijven.

En omdat het verleden in heden is omgezet, en dus de tijd is omgekeerd, blijft dat heden duren. De eigen werkelijkheid van het boek is eeuwigheid. Een blijvend vandaag.

Maar zolang daar nog de gewone werkelijkheid is, met zijn gewone heden, is deze een *ontkenning* van die ogenschijnlijk ook zo gewone realiteit van het boek. Zolang als de gewone realiteit hier en nu in stand blijft, zolang ook is de eigen werkelijkheid van het boek fictief. En tot zolang blijft God in de verbeelding opgesloten. Alleen de vernieting van de realiteit maakt hem vrij.

En daarmee zijn we weer precies waar we waren. Zijn geboorte kan niet ontketend worden.

Hij blijft alleen spoken in het niemandsland dat niet bestaat.

Hij is ver weg, in de mythe.

Maar hij is gevaarlijk dichtbij ook, nu Mulisch hem heeft opgeroepen aan zijn eigen leven.

Wat we nu in die tweede periode gaan zien is dat het onmogelijke steeds ‘onmogelijker’ wordt en zich verwijdert, zich terugtrekt in fictie.

Maar juist in die resterende realiteit met zijn Auschwitz, zijn atoomdreiging, zijn grenzeloze wetenschap blijft het onmogelijke steeds op de loer liggen. Terwijl de polen van het wonderbaarlijke en triviale steeds verder uit elkaar gaan liggen, naderen ze elkaar ondergronds in de toegenomen triviale wereld van Mulisch steeds meer. Mulisch blijft onverminderd, tegen alle toegenomen nuchterheid in stormlopen op het godsonmogelijke. En hoe meer het wonderbaarlijke schijnt af te nemen, hoe groter de spanning wordt. Juist als het werk zich in de tweede periode met reportages en pamfletten richt op de gewone, politieke realiteit, wordt de spanning opgevoerd naar de katastrofe: *Wenken voor de jongste dag!*

En dat alles op basis van hetzelfde grondpatroon, dat zich alleen uiterlijk van fictie naar autobiografie, reportage en getuigenis evolueert.

Het stenen bruidsbed (1959), dat als fictie nog volop in de eerste periode is te lokaliseren, is in feite een overgangswerk. Het is een als het ware gespleten roman met twee lagen: een mythische, waarin Homerische zangen worden aangeheven, en een realistische, waarin het bombardement op Dresden in al zijn verschrikking wordt beschreven.

Als ‘de bommenlistige Harry’ steekt de schrijver trouwens al, nauwelijks verhuld, zijn hoofd om de hoek.

Een overgangswerk dus. De schrijver bevindt er zich in op de tweesprong tussen Mulisch de (ogenschijnlijke) realist en Mulisch de mytholoog. Het wonderbaarlijke wordt volgens beproefd recept (Schokland) in de overdadig archaïsche verzen naar het rijk van de klassieke mythologie verwezen. En afgesplitst daarvan gebeurt hetzelfde, maar dan in de entourage van de historische Tweede Wereldoorlog en de historische slachtpartij in Dresden.

Van dat moment af is, tot de derde periode, de historie en de politieke realiteit van het heden, niet meer weg te denken.

In *Het stenen bruidsbed* is de historie nog het brandende decor voor een fictief verhaal. De door de hoofdpersoon beminde vrouw, Hella, verwijst rechtstreeks naar het mythische Hellas. De brand van Dresden is verbonden aan de verwoesting van Troje en de brand in het klassieke Rome. Nero wordt namelijk in een soort motto ten tonele gevoerd.

Zolang er fictie is, is er mythologie. Maar wat hier nog fictie is, nadert al historische realiteit. De historie buigt af, en zal verder zijn weg vinden in de beschouwingen over een historische figuur uit de historische Tweede Wereldoorlog, Eichmann (De zaak 40/61 (1966)), over de actualiteit van de dreigende Derde Wereldoorlog (*Wenken voor de jongste dag* (1967)), en dan verder over de politieke actualiteit van het Nederland van die dagen (*Bericht aan de rattenkoning* (1966)) en de toekomstige politieke realiteit in de wereld, waar met de Cubaanse revolutie de Nieuwe Mens op handen schijnt te zijn (*Het woord bij de daad* (1968)). De lijn verloopt van verleden (Tweede Wereldoorlog) via nu (bewapeningswedloop, Provo-tijd) naar de toekomst. (*De toekomst van gisteren* draait dat, naar zal blijken, in één slag weer om).

En in gelijke mate ontwikkelt Mulisch zich van man van het woord en de fictie tot de man van de daad, die met zijn geschriften alleen nog maar de nodige politieke woorden wil toevoegen aan de daad.

De daad, die de wereld daadwerkelijk moet veranderen in een betere wereld. Mulisch als geëngageerd auteur. Als realist.

En dat, terwijl hij nog steeds in de oude patstelling verkeert, en wonderen aan de werkelijkheid wil ontwringen.

Eigenlijk verkeert de schrijver voortdurend in patstelling. Mulisch raakt deze in ‘Voer’ aldus aan: ‘Wie schrijft, doet iets aan mensen. De verandering, die hij aanbrengt in de mens, de maatschappij, de literatuur, is *hij*. Hierin leeft hij voort. De ontevredenheid met de uitwerking van de artistieke prestatie, die ten grondslag ligt aan elke tyrannenloopbaan, van Nero (“welk een kunstenaar gaat er in mij verloren”) tot Hitler (“Ich war fest überzeugt, als Baumeister mir dereinst einen Namen zu machen”), is de schrijver verdacht vertrouwd.

Moorden zou groter bevrediging schenken dan schrijven, wanneer het niet zo voorbijgaand was, zo niet-gebeurd en buiten de geschiedenis’.

Allereerst wordt in dit citaat duidelijk dat, hoezeer mythe en realiteit bovengronds uit elkaar gerukt zijn, het verhevene en het platvloerse, het kosmische en het triviale van de platte werkelijkheid elkaar als polen blijven naderen. Het is als bij Tanchelijn weer. Juist beesten als Hitler en Nero krijgen in hun ongehoorde platheid door de absolute mateloosheid ervan een uitverkorenheid die hen in de buurt der Goden brengt.

Vandaar hun verwantschap met de kunstenaar die op zijn manier eenzelfde mateloos ideaal nastreeft. Maar nu het dilemma. Wat te kiezen? Tyran-zijn en massamoordenaar? Of kunstenaar?

Het ‘voordeel’ van de massamoordenaar: door zijn ongehoorde daad haalt hij de dood binnen het leven, hij overwint de dood en verwerft zich onsterfelijkheid. Maar het is een merkwaardige onsterfelijkheid, want het eindigt met een opheffing van de hele realiteit. In één persoon doodt men reeds het leven, in massamoord roeit men eigenlijk het hele leven uit, en dat komt neer op zelfmoord. Het lot van hem hij die het leven vernietigt is dat van Quauhquauhtinchan: hij vernietigt

de aarde en gaat zelf de eeuwigheid van een eindeloze dood in.

Alleen op het moment van de moord en de vernietiging zelf is hij levend God, nog net als zodanig te ervaren tussen tijdelijkheid en eeuwigheid. Is de moord voorbij, dan is het God-zijn voorbij. Dit is het nadeel: het is een eeuwigheid, die te *kortstondig* is.

Vandaar dat Mulisch de daden van Nero en Hitler niet-gebeurd noemt.

De bevrediging van het moorden is dus ‘eigenlijk’ groter. Want de moord is, in tegenstelling tot het ‘fictieve’ schrijven, echt. De moordenaar wordt dus échter God dan zijn broeder, de kunstenaar.

Maar het onmiddellijke nadeel. De echtheid ervan is naar even, en dan valt die daad buiten de werkelijkheid, omdat het de werkelijkheid vernietigt.

De schrijver doet hetzelfde. Maar ongevaarlijker. Zoals immers al getoond, is de eigen werkelijkheid van de tekst als ‘eigen’ werkelijkheid slechts een symbolische ontkenning van de realiteit. Niet zo echt dus, maar het God-zijn duurt langer: namelijk net zo lang als de gewone realiteit bestaat.

Ook de schrijver wordt in die - nu symbolische - zelfopheffing een verdwenen God.

Maar zijn daad, het werk, houdt het *beeld* van die verdwijning vast.

De bevrediging is dus minder intens, maar langduriger.

De smaak van de eeuwigheid kan herhaald worden.

Die smaak echter smaakt altijd naar méér, naar het echte.

En Mulisch blijft proberen dat symbolisch schrijven om te zetten in daad, in echte werkelijkheid. Dat moet hij doen, om te kunnen blijven schrijven. Dat moet hij óók doen, omdat schrijven altijd weer door de hoop op het onmogelijke wordt aangedreven. En met die intentie stort hij zich op de werkelijkheid, in een verwoede poging aan zijn patstelling te ontsnappen.

Als hij daarbij afspringt op die werkelijkheid waarin tyrannen hun stempel op de geschiedenis hebben gezet, dan is het niet uit zomaar een verwantschap tussen de moordenaar en de artiest.

Hij wil hun identiteit!

Als immers de tyran zich verenigt met de kunstenaar, dan is ook de echtheid van de Godwording met de lange duur ervan verzekerd.

Wanneer hij een historische werkelijkheid als stof voor zijn werk kiest, wordt dat gebeuren - we zagen het aan zijn autobiografisch boek - tóch fictie. De werkelijkheid ontkracht de eigen werkelijkheid van de tekst tot verbeelding.

Maar wanneer hij nu eens die historische feiten nam, die buiten de geschiedenis en de werkelijkheid liggen, dan kan hun ‘echte’ realiteit de eigen realiteit van het fictieve niet meer aantasten.

Is er zo'n buiten de geschiedenis vallende realiteit? Natuurlijk. In de boven geciteerde uitspraak zegt hij het al. En elders noemt hij Auschwitz een plek buiten de historie. Als hij die schroeiplek van Hitler tot onderwerp van zijn reportage, zijn weergave van het niet-gebeurde gebeuren nam, dan transmuteert de non-realiteit van het waar-gebeurde zich met de realiteit van de fictie. Resultaat: de verbeelding als ‘echte’ realiteit. De eeuwigheid verwerkelijkt. Min maal min is plus.

Dit lijkt me de achtergrond van de reportage over Eichmann. Waarbij deze man, langs wetenschappelijke weg 'het ideaal van de psycho-techniek' uiteraard weer als een God verschijnt. De echte God is natuurlijk Hitler. Deze verschijnt ook want hij is inderdaad het uiteindelijk resultaat dat uit de retorten van Mulisch z'n schrijfkunst op moet borrelen.

Pas veel later, in *De toekomst van gisteren* (1972) komt die aap uit de mouw.[2.].

We zijn dan al aan het einde van de tweede periode. Ik spring nu even een stuk daarvan over, om daar dadelijk op terug te komen, en kom bij 'Toekomst'.

De ontsnappingspoging uit de patstelling blijkt dan weer op niets te zijn uitgelopen. Heel erg zelfs, dat, zoals hij in het boek beschrijft, hij in een volkomen impasse verkeert. Het schrijven gericht op de daad leek hoop te bieden. Maar als dat op niets uitloopt, is de schrijver radeloos. In arre moede begint hij bij het begint. Het begin, niet eens van zijn schrijverschap, maar in zijn fase dat hij nog als vijftienjarige jongen knoeide met retorten, reageerbuisjes en kolven, Om, in het voetspoor van zijn jongensheid, Bram Vingerling, qnzichtbaar te worden.

Hier ligt de werkelijke kiem van zijn alchimistische schrijven.

Het is wel begrijpelijk dat Mulisch, helemaal in de sfeer van de daad beland, maar daarin volkomen doodgelopen, weer aanknoopt bij het prille begin van echte proeven, die hem tenslotte de weg wezen naar zijn explosie van talent, succes en verwachting van eeuwigheid.

Met een verpletterende batterij van scheikundige instrumenten zet onze schrijver zich aan de arbeid. Hij heeft zich alles aangeschaft wat hij als jongen begeerde. In dat serieuze spel leeft hij zich weer helemaal in in de jongen die hij was, en hij is boordevol verwachting.

Eigenlijk: de verwachting van die jongen. En zelf, als volwassene daarachter is hij diep wanhopig. Zijn verwachting is immers gericht op iets wat onmogelijk is. Hij moet het onmogelijke zelf in zijn proefnemingen vorm geven.

Dat doet hij dan ook precies. Hij legt zich toe op de vervaardiging van een zwarte zeepbel. Een scheikundige onmogelijkheid, even onmogelijk als het laten zien van zwart licht, even onmogelijk - en hetzelfde - als het 'onzichtbare zien'. Want het is natuurlijk weer dezelfde alchemie.

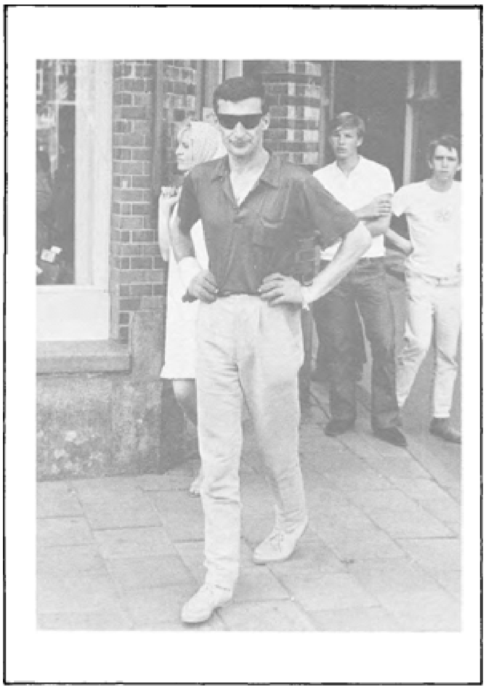
En dan spreekt een vriend, die mislukkingen aanziend, het bevrijdende woord: dit is in plaats van schrijven.

En daarin had hij gelijk.

Als die bel het niet bestaande zelf is, kan deze in het schrijven wel opgeroepen worden. Nee, sterker. Die zeepbel IS het schrijven zelf.

Immers, de schriftuur was, zoals we al zagen, een in het beeld geconcretiseerde afwezigheid. Het is pure zichtbaarheid, pure vorm dus, die in zijn gesloten oppervlakte de pure onzichtbaarheid van het afwezige aan het licht brengt. 'Het kunstwerk als zeepbel', zo noemt Mulisch het, en terecht. Het is niet anders dan zijn voorstelling ervan in 'Voer', alleen veel pregnanter. Het is overigens 'normale' poetica. Net zoals Nijhoffs gedicht *Impasse* is het verhaal het verslag van een verhaal dat *niet* geschreven is. Het eigenlijke verhaal is een andere 'Toekomst van gisteren'. En het verschenen werk onder die naam bevat het protocol van de mislukking van het schrijven van dat oorspronkelijke boek. En daarmee heeft die verschenen 'Toekomst' als schriftuur exact het beeld

opgeroepen van een boek dat alleen in het niet-zijn tot stand is gekomen. *De toekomst van gisteren* is als geschrift de vorm van het niet-geschreven boek *De toekomst van gisteren*. De taal roept een niemandsland op waar zelfs de taal verdween. Maar we zijn er nog niet. Het boek, dat ongeschreven blijft speelt zich af in de situatie waarbij Hitler de oorlog gewonnen heeft, en Das Ewige Reich een aanvang heeft genomen.



Harry Mulisch/foto Maarten de Boer

En daarin is dan weer een hoofdpersoon, Otto Textor (is gelijk schrijver) die een boek wil schrijven over de dan ondenkbare situatie waarin Hitler de oorlog verloren heeft. Zijn hoofpersoon is weer een schrijver. Een zekere 'Harry Mulisch', die een boek schrijft waarin Hitler de oorlog won. 'Zoveel kan worden vermoed, dat alleen dit laatste boek is ontstaan, en dat de lezer het momenteel leest.'

De Toekomst van gisteren is fictief, dus leeg, non-realiteit.

De historie van het nationaalsocialisme van Hitler valt buiten de geschiedenis, kan dus de stof voor de fictie opleveren, die doordat deze uit 'echte gebeurde' feiten is opgebouwd, de realiteit van Das Ewige Reich oplevert, zodat nu de schrijver en Hitler inderdaad samenvallen. De schrijver en Hitler zijn een en dezelfde. Goddelijk. Dat constateert Mulisch overigens, als hij moet concluderen dat de roman mislukt: Het Duizendjarige Rijk leent zich toch niet voor zijn roman: 'Het Duizendjarige Rijk zou er uitsluitend in gefungeerd kunnen hebben als literair voorwendsel voor een verhaal.

Het is de grote kwaliteit en de innerlijke consequentie van *zijn* roman, dat hij er niet is - dat hij zichzelf heeft vernietigd. In die zin is het een meesterwerk'. Die cursivering is van mij.

Want op wie slaat dat *zijn?* Op Hitler. Als het boek geslaagd zou zijn, zou het *zijn*, Hitlers roman zijn geweest. Op het moment dat Mulisch inziet dat zijn verhaal mislukt valt Hitler als de enige die het geschreven kan hebben eruit.

'Ik zag kansen voor mijn roman, juist omdat Hitler voor zijn utopie de zijnswijze van de kunst had gekozen: een onveranderlijk rijk in de ruimte, waarop de tijd in

geen duizend jaar vat zou hebben. Hij was een kunstenaar op de troon, dat wil zeggen een plaats waar een kunstenaar niet hoort, want als die lui er toch terechtkomen - zoals eerder Nero - dan betekent dat zij er niet blijven wat zij waren maar vernietigers worden. Om te beginnen van andere kunstenaars, dan van hun vijanden, vervolgens van hun vrienden ten slotte van zichzelf. Ook kunst is vernietiging - zoals het eeuwige leven pas aanbreekt na de dood. Het Duizendjarige Rijk is dat van de kunst, en daarom dacht ik - was er niets dat zich zo naar zijn aard voor een roman leende als precies het Duizendjarige Rijk.'

Dat is ook zo. Maar Mulisch wilde er een roman van maken die zich als volmaakt echt in de realiteit afspeelde. Volgens het hiervoor aangegeven model: alleen ware niet-feiten kunnen in de fictie echt worden.

Maar er blijkt een lek in het systeem te zitten. Allicht. Hitlers daden mogen dan buiten de geschiedenis vallen, hij is toch te historisch echt geweest om hem als kunstenaar voor te stellen.

Hij kan dus alleen in een ongeschreven roman 'ech' voortleven. Maar dan klopt zijn in die fictie opgeroepen beeld van Hitler de kunstenaar niet, dus corrigeert Otto Textor zijn beeld tot het monster dat hij is, die ook alleen een nul-jarig Rijk kan scheppen, maar dat klopt dan weer niet met de eeuwigheid die dat Rijk binnen de fictie heeft, dus corrigeert zijn hoofdpersoon, 'Harry Mulisch' dat beeld weer tot de eeuwige en Goddelijke Hitler en die schrijft dan de gepubliceerde 'Toekomst van gisteren'.

Een boek, waarin de Hitler in wie tyran en kunstenaar samen zouden moeten vallen via een reeks steeds meer ongeschreven Toekomsten van gisteren wegtuimelt in de fictie van de fictie van de fictie. Een eindeloos doorgaande gesloten cirkel waarin Mulisch achter Textor en Textor achter Mulisch aanholt, de een als de schepper van de ander in een eindeloze kettingreactie. En waarbij de uiteindelijke God niet Hitler is maar zijn eindeloos in de tekst weergalmende verdwijning.

Nog niet was de zichtbare manifestatie van die steeds onzichtbaar wordende God zozeer de dunne schil die niets laat zien dan een zwart niets, die de zichtbaarheid van het zwarte niets zelf is; zeepbel die wegdrijft uit de realiteit.

Textor rijst uit het boek op als de schrijver die nooit heeft bestaan en die *De toekomst van gisteren* schreef. En daarin schiep hij 'Mulisch' die de *toekomst van gisteren schreef.*

Het boek waarin de schrijver zich voortbrengt door al schrijvend in zichzelf te verdwijnen.

We zijn dus waar we waren aan het begin van de zestiger jaren, bij *Voer voor psychologen*. Maar terwijl 'Voer' in het teken van de ontdekking van het eigen schrijverschap en van de verwachting stond, ademt Toekomst vooral ontgoocheling.

3. Maar in die zestiger jaren, waar we nog even naar zouden terugkeren, leek die hoop op een werkelijke verzoening met de realiteit zich te vervullen. De hoogst egocentrische, op het eigen kunstenaarschap geconcentreerde, door het verachte fascisme heimelijk gefascineerde en daardoor van nature meer rechtse dan linkse Mulisch

(het is natuurlijk verre van me om hem ‘eigenlijk’ een fascist te noemen, hij is een kunstenaar die niet, opmerkelijk verschil, naar geweld grijpt, ik zeg het toch maar even) die Mulisch ontpopt zich als links. Als bestrijder van rechts (het stuk in *Pays Bah* bijvoorbeeld). Als de man die uitdrukkelijk één met de lieverevolutie van de Provo's optreedt. Bevrijder van de rechtse terreur in Nederland. Medestrijder - althans met het woord - van Castro. De hele wereld staat in het teken van de strijd van links tegen rechts, de bevrijding van de mens en de maatschappij. En daar staat Harry Mulisch. Geheel ter linker zijde.

Maar het is niet zo links als het lijkt, zoals ik midden in de woelingen al moest constateren.[3.]. Want wat al die artistieke revolutionairen in die dagen nastreefden, dat was, zoals we inmiddels wel kunnen zien, een utopie. Een toekomst, dan nog niet van gisteren maar van morgen. Want morgen zal het wonder, de geboorte van de bevrijde Nieuwe Mens zich voltrekken.

Het is er niet van gekomen, en het zal er niet van komen.

Het zal altijd bij morgen blijven.

De revolutie, om het even de linkse of rechtse, is nooit permanent, zoals de eeuwigheid op aarde nooit permanent zal zijn, maar zich alleen even in de kortstondigheid van de verwachting zal openbaren.

Maar hij die voor een moment in de grote revolutie gelooft, en dat deed Mulisch toen het optimisme iedereen bezielde, hij zal in die roes even ervaren dat het wonderbaarlijke zich voor altijd met de realiteit heeft verzoend. De mythe wordt werkelijkheid en is geen mythe meer, zoals de mytholoog Mulisch even geen mytholoog maar een politieke realist meer is. Lees: lijkt te zijn. Want het *is* geen realiteit. De roes van Provo, door Mulisch trouwens veelbetekenend ook weer een alchemistisch gebeuren genoemd, werd blijkens de flaptekst op *Bericht aan de rattenkoning* geschreven tijdens een roes, een ‘drie weken durende woede- en lachaanval’.

Woede en lachen: twee manieren om de realiteit te ontkennen.

Twee vormen van geweld, waarmee Mulisch hikkend en ziedend deel heeft aan de revolutie.

In de opera's *Reconstruktie* en *Labyrinth* en vooral natuurlijk dat *Het woord bij de daad*, laait het vuur verder op. Maar niet lang.

Als de toekomstige utopie aan het eind van de zestiger jaren almaar toekomst blijft die zich niet in het nu wenst om te zetten, is Mulisch de man die definitief uitstapt.

Het is bij hem, moet dat nog benadrukt, nu of nooit.

Als de utopie bij nooit dreigt te blijven, is Mulisch weg.

De toekomst van gisteren zet dan ook een definitieve punt achter die periode van dadendrang.

Het boek is méér dan nog eens de manifestatie van de afwezige, het is ook geen herhaling van ‘Voer’. Het is ook de ontmaskering van de revolutionaire hoop. De titel betekent niet in de laatste plaats, dat de toekomst van de utopie verleden tijd is. Het nu waarin deze zich had moeten voltrekken verdwijnt in het definitief ongeschrevene: de enige plek waarin dat nu nog een eeuwig VANDAAG kan zijn. Als Utopia werkelijkheid wordt, is het Hitlers werkelijk Eeuwige Rijk als fictie.

Alleen in het ongeschrevene kunnen verleden en toekomst een nimmer eindigend nu worden. Daarbuiten woedt de tijd, die met de tijdeloosheid van het verleden even

korte metten maakt als met de tijdeloosheid van de toekomst. De revolutie, die even eeuwigheid op aarde beloofde ligt achter ons. Hitlers nul-jarige en Castro's nooit- en dus evengoed nul-jarige Rijk vallen weg in de tijd. Er is alleen het stromende heden, en het Utopia van de toekomst verdwijnt in het Utopia van gisteren.

Uitkomst: niets.

Al zegt Mulisch het niet met evenveel woorden, het betekent ook, dat zijn visie op de linkse revolutie samenvalt met zijn 'artistieke' fascisme. Wat links is ontpopt zich op de valreep als rechts. En het blijkt ook, dat wanneer hij afscheid neemt van het fascisme door het definitief in het ongeschrevene te storten, hij tevens afscheid neemt van links en de uit de revolutie opstapt. Het boek eindigt met het beeld van een jongen. 'Hij kamde zijn haren, verwijderde met duim en wijsvinger het stof van de revolutie er uit, stak zijn kam in zijn binnenzak en liep fluitend verder - de nieuwe tijd tegemoet; die van de restauratie, die van de neo-romantiek, waarin ik nu schrijf, en waarin de linkse beweging zichzelf met een prop van theorie de mond heeft gestopt, en waarin over het Parijs van mei 1968 inmiddels ook al een *Toekomst van gisteren* te schrijven zou zijn'.

Daarmee is dan het revolutionaire avontuur nog niet helemaal bezegeld. Mulisch bekrachtigd zijn afscheid met *Het seksuele bolwerk* (1973), om dat verlaat dan nog eens dunnetjes over te doen met het opera-spektakel *Axel* (1977).

Wanneer Wilhelm Reich, psycholoog ten slotte, in beeld komt, is het niet langer mogelijk, om de Oedipus-problematiek, die in Mulisch' werk zo'n dominerende rol speelt, buiten beschouwing te laten.

Jan Hein Donner is van mening dat de schrijver één wil worden met de vader. In *Mulisch naar ik veronderstel* merkt hij op: 'Deze vadersymboliek is niet op zichzelf te begrijpen. Het meest wezenlijke aan de vader is, dat hij de zoon niet is en aan de zoon, dat hij de vader niet is. Deze kloof wordt gevormd door twee die één zijn. De moeder staat tussen het in. En de tijd'.[4]. Ik vind dat niet. Niet helemaal tenminste. Ik meen, ik heb dat eerder gezegd, dat de schrijver uiteindelijk één wil worden met de moeder.[5]. En wel - we zagen het al - om tenslotte zijn eigen kind te worden. De zoon wordt zozeer één met de moeder, dat hij haar wórdt. Door haar te worden vernietigt hij haar tevens ('de zoon brengt de moeder voort') en de zelf moeder geworden zoon kan zichzelf als zijn eigen zoon voortbrengen. De vernietiging van de (historische) moeder vindt plaats in de taal. Die daarmee de tweede moeder wordt die het kind voortbrengt als zoon van de schrijver. De zoon die de (Goddelijke) schrijver zelf is. Wat ik zei: hij is zijn eigen zoon. Voor dichters gesneden koek. Het is door Nijhoff (O zoontje in me, o woord ongeschreven. O vleeschloze, o kon ik u baren), Hoornik, Van der Graft met evenveel theoretische woorden gezegd: ze voelen zich als een moeder tot hun vers - dus zichzelf. *In* de poëzie van latere dichters is het schering en inslag.

Maar het aardige is, dat bij Mulisch (die voor het overige in zijn poetica in niets van de gangbare afwijkt, hij is helemaal niet uniek in zijn schrijversproblematiek zoals Donner denkt: alleen in de toepassing ervan is hij uniek) de vader

zo'n grote rol speelt, dat men bijna mag zeggen, dat het hem er om te doen is zich met de vader te verenigen. Onjuist is wel, dat de moeder tussen hen in zou staan. Het is net andersom. De vader staat - nogal klassiek - tussen moeder en zoon in. Eerst moet de zoon in die zin versmelten met de vader dat hij in diens plaats treedt, dan pas kan hij zich als vader met de moeder verenigen, om haar te worden die hem als eigen kind voortbrengt. De 'eerste' moeder wordt daarbij wel vernietigd, maar de vader tenslotte ook in die vernietigende versmelting, dat alchimistisch huwelijk, die Unio Mystica. Door de identificatie worden én de vader én de moeder vernietigd door het produkt van hun huwelijk: het kind. Maar het kind vernietigt de moeder het laatst in die door hem voltrokken huwelijksdaad zodat het vrouwelijke overwint. De moeder worden zoon die zich tenslotte baart. Dat Mulisch zegt '-en geen vrouw te zien, zover het oog reikte', is dan ook geen aanwijzing dat de eenwording een zaak is van mannen alleen, zoals Donner zegt, maar omdat betrokkene Sander, in de vrouw zelf is overgegaan.

Toch kan ik mij best voorstellen dat Donner er op komt, voor eenwording met de vader te opteren. Het heeft er ook vaak alle schijn van. Want om het proces op gang te zetten, moet hij om te beginnen de vader nadoen.

Zijn wereld is dus uiterlijk een mannenwereld. Men kan het ook zo zien. De dichter roept, grof gegeneraliseerd natuurlijk, het wonderbaarlijke op in de al bij voorbaat aan de werkelijkheid onttrokken poetische droom. Hij blijft in de buurt van het dromen, het vrouwelijke, het moederlijke.

Maar Mulisch is in de eerste plaats toch prozaîst. Niet in de laatste plaats om het wonderbaarlijke echt te doen zijn in de prozaïsche, daadwerkelijke sfeer van de man. De vader.

We zien dat al in het jongensspel uit zijn jeugd, de chemische proefnemingen. Als vijftienjarige probeert hij ook al, de volwassen mannen: nadoend, getooid met de voorletters als zijn vader maar nog imposanter, als prof. dr. mr. ir. H.K.V. Mulisch Esq. het (al)chemische huwelijk tot stand te brengen tussen de wonderbaarlijke moederwereld en de harde vaderwereld.

Om die verbinding te leggen heeft hij de macht nodig van de als een almachtige bewonderde vader. Want juist op die leeftijd tussen droom en werkelijkheid heeft de droom het vanzelfspekende verloren, al kan de kloof tussen fantasie en werkelijkheid nog net in het spel van de fantasie met die werkelijkheid gedicht worden. De kloof tussen de zachte wereld van de geliefde moeder en de bewonderde vader - is het teveel gezegd dat die des te dieper dreigt te worden omdat ze gescheiden zijn - kan hij nog net overbruggen door met de mysterieuze fantasie van de moeder-figuur de machtige alwetendheid van de vader al imiterend te overbluffen. Het resultaat is, dan al, de eigen gemaakte, fantastische wetenschap waarin de vader weer aan de moeder gekoppeld moeten worden, de alchemie die hen weer verenigt in de Unio Mystica van huwelijk.

Die wetenschap van Mulisch. Het zal altijd iets van (schitterende) grootspraak houden, uiteindelijk om terwille van het wonder de realiteit te overbluffen.

Uiteindelijk moet het wonder - de moeder - triomferen.

Maar het is een bluf die in een jongensspel is begonnen, en die ook altijd iets jongensachtig heeft gehouden.

Want hij aapt er machtige grote mannen in na. Tirannen enzo. En vaders.

Zijn Goden zijn dan ook meestal Mannen. Niet alleen omdat ze geschapen zijn naar zijn evenbeeld. En dus zonen zijn.

Maar ook omdat ze uiterlijk de macht van de man moeten afstralen.

Het zijn de vernietigers van de moeder.

Maar daarin zijn ze zelf, eigenlijk, moeder.

Het zijn Goden in travestie.

Teveel gezegd? Als scheidsrechter laat ik nu maar weer eens Harry Mulisch aan het woord. Passage uit 1973, uit de ‘Toekomst’: ‘Alle romanfiguren, ook de “mannen”, zijn voor de schrijver altijd vrouwlijk van aard: hij heeft een verhouding met ze. Hektor is voor Homerus vrouwelijk, Virgilius is voor Dante vrouwelijk, Faust is voor Goethe even vrouwelijk, als Gretchen of Mephistopheles. Maar alleen Otto Textor is een matrix. Alleen hij is de vrouwelijkheid van het verhaal, van de retort, van de technologie zelf’.

Dit is wel nodig als sleutel tot de verklaring van Mulisch dat hij in de Provo-tijd, als de realiteit van de mythe aanstaande lijkt, kan spreken over een zegevieren van een matristische mentaliteit. Het is ook van belang voor een goed begrip van *Het seksuele bolwerk*. Trouwens ook van het boek in travestie, *Twee vrouwen*. Maar eerst ‘Bolwerk’. Die bezegelingen van het falen van de ‘lieverevolutie’.

Hij voert Reich niet alleen ten tonele als de politieke ideoloog en psycholoog, maar ook en vooral als alchemist, die zich van dezelfde middelen bedient als de schrijver. In de telescoop van Reich vinden we de telescoop van de jonge Mulisch terug, of diens oog, waarin hij verandert (Voer voor psychologen). Trouwens, wat Reich doet, noemt hij, evenals het Provo-gebeuren, uitdrukkelijk weer alchemie. Maar het verschil is, dat Reich deed, en dat Mulisch schrijft.

In de ondergang van Reich, de wereldverbeteraar beschrijft Mulisch in feite de ondergang van zijn eigen wereldverbeterende idealisme.

Het woord bij de daad, jawel. Een verzoening met de daad is niet mogelijk, een echte vestiging van het onmogelijke in de realiteit is uitgesloten. Mulisch beschrijft namelijk de mislukking van Reichs wetenschappelijk aandoende, maar in wezen aan zijn alchemie verwante experimenten ook als de mislukking van het geheime huwelijk tussen de vader en de moeder. De vaders (Freud, Stalin) wreken zich en Reich kan geen zoon voortbrengen, d.w.z. hij kan zichzelf niet herscheppen tot goddelijk kind. Dat wil zeggen, hij sterft, hij herschept zich in de dood. En dat is niet de bedoeling, want hij zou zich natuurlijk weer als levende God hebben moeten baren. ‘In elk geval was met zijn testament zijn leven rond. Na zijn dood leeft hij weer, zoals hij leefde tot die rampzalige dat in 1911. De spoetnik verscheen in zijn oceanische moeder als de vaderlijke spermatoze, die hem nog hees verwekte’.

Alleen in de dood vindt het huwelijk tussen de vader en de moeder plaats, en wordt hij verwekt. Op het tweede plan beschrijft Mulisch in datzelfde boek zijn eigen vaderschap. In prachtige passages roept hij een wereld op die niet mythisch meer is, maar die door vreemde, door de schrijver gesignaleerde samenhangen mythisch *zou kunnen zijn*. En in die niet meer mythische, maar nog wel vaag door de mythe aangeraakte realiteit beschrijft hij zichzelf als de vader die wél een kind krijgt. Hij

leeft daarin voort op de gewone, realistische manier van de gewone sterveling, die zich op de gewone manier, in zijn nageslacht, herschept. Het is het antwoord op Reich (en op zijn eigen revolutionaire avontuur): de mythe is niet met de realiteit te verzoenen. Het enige is: de realiteit te aanvaarden. In de zin die men daarin ontdekt nog iets van de voorgoed verdwenen mythe te proeven. Weer is de realiteit dus een stap verder gedrongen.

De mythe is definitief gedrongen naar de plaats waar zij hoort.

Buiten de realiteit, in de schriftuur.

Na deze definitieve breuk trekt Mulisch zich helemaal in zijn schrijverschap terug, en gaat, toppunt van literatuur, gedichten schrijven. Alle engagement valt af in *Voorden, woorden, woorden* (1973) een soort concrete poëzie. En ook: afbraak van taal, zodat er het niets van het kunstwerk overblijft. De dichterlijke toepassing van het onmogelijke kunstwerk, waarin de teksten van anderen gebruikt worden om de taal af te breken zodat er niets dan woorden, woorden, woorden overblijven. De drie balladen uit *De vogels* (1974) bouwen daarop voort. Voorbeeld: *de woorden* worm, vis en vogel moeten elkaar opvreten zodat er een nieuw woord uit die vereniging ontstaat, wordvisvoviwormgelserm. Het betekent niets meer:'in de eigen staart de mythe bijt: metafysische visitetijd'. De mythe als gesloten circuit. Een ring om het niets dat overblijft als de woorden elkaar verslonden hebben.

Nog smallere variant van de zwarte zeepbel.

In *De wijn is drinkbaar dankzij het glas* (1976) wordt op het oude oedipusthema gevarieerd, met als inzet het zeer concrete dochtertje van Mulisch. Met zijn huis-tuin-en keukenversjes, waarin - vaak in de vorm van huiselijke twist - de mythe verkleind wordt op de schaal van het gezin. Met al zijn magische taalkracht haalt Mulisch dan nog een keer uit in *Het bezoekuur*. Een terugkeer naar de mythe? Allerminst. Dit toneelstuk is een soort replica van Mulisch afrekening met de stervende vader in 'Voer' Een gebeuren dat hem het besef gaf, herboren te zijn. Die vader sterft weer, maar alle doden worden nu mythologische diergestalten in een mythologische onderwereld zodra het teken van de dood, de hagedis, verschijnt. De stervenden worden kinds en kind, door Erlkönig naar de dood gevoerd. 'Es ist der Vater mit seinem kind'. Er zit weer een parallel in met Mulisch' eigen vaderschap. In de realiteit kan men slechts voortbestaan in het eigen kind. Door vader te worden. Wil men zichzelf herscheppen in een eeuwig kind, dan kan dat niet dan via de dood. Het kan alleen in die onderwereld die definitief en uitdrukkelijk een mythe is met alle uitdrukkelijke sybolen van dien. De mythe valt samen met de onderwereld, en is als het dodenrijk voorgoed in de mythologie opgesloten.

De splitsing die in *Het stenen bruidsbed* inzette, wordt gewoon voortgezet. Zo ook in zijn nieuwe roman, *Twee vrouwen* (1975), Dit boek bevat een zeer pergnante verwijzing naar *Het bezoekuur*, als de twee (vrouwelijke) gelieven naar een toneelstuk van een zekere auteur Mulisch gaan kijken, Orfeus in de onderwereld-.

De daad, die man en vrouw verenigen zal vindt plaats in de onderwereld van de dood die weer zwaar nadrukkelijk een klassieke mythe is. Het stuk wordt gespeeld in travestie. Eigenlijk nog ingewikkelder. Orfeus had net zo goed een vrouw kunnen zijn als Eurydike een man, zo ongeveer zegt iemand tijdens een foyergesprek. Die opmerking spiegelt de geschiedenis van de lesbische verhouding om haar as: het is

hetzelfde in travestie! De geschiedenis van de 'ik' (Laura) en Sylvia is óók het verhaal van Euridike en Orfeus, maar dan niet in de onderwereld, maar het geontmythologiseerd de gewone leven. Niet voor niets (pag. 75-76) vergelijkt Laura hun liefdesgeschiedenis met het stuk. Sylvia zit in de onderwereld, is de Euridike, Laura is Orfeus. In de travestie waarbij man en vrouw naar believen kunnen verwisselen, kan Laura de 'man' zijn, die de geliefde Euridike bemint. Maar het is een dubbeltravestie. Dat betekent dat Mulisch, de man, zich in een van beide vrouwelijke hoofdpersonen heeft kunnen vermommen. Waarom? Omdat, denk ik, hier de moederlijke kant van zijn schrijverschap aan bod komt. De schrijverskant is de vrouw-kant.

De geschiedenis van Sylvia en de hoofpersoon is het triviale spiegelbeeld van Orfeus en Euridike. En in de triviale realiteit kan de relatie tussen de vader en de moeder niet vruchtbaar zijn. Het is een lesbische verhouding. Laura is 'eigenlijk' Orfeus, de minnaar. Een dubbeltravestiet, waarbij hij/zij de man is die weer voor vrouw speelt, maar daarin de man, de minnaar is. Maar een man, die niet met de fatale Sylvia kan paren (zij is een uil, symbool van de femme fatale, de hypnotiserende demon). De hoofdpersoon, dubbeltravestiet, een man/vrouw zoals de 'schrijver als schrijver', kan niet tot vruchtbare vereniging met de geliefde komen, de man, de minnaar en de vader in zichzelf bevrijden en zichzelf als zoon ter wereld brengen. De hij/zij *toont* zich in het verhaal daarom als (onvruchtbare) vrouw.

Het is haar doem, en die van de schrijver, om in de realiteit in de vrouwelijke scheppende vermogens onvruchtbaar te blijven, en van de moederrol verre te blijven. De vereniging met de vrouwelijke rol, Sylvia, kan alleen over de dood heen plaats vinden, in de Hades. Dat lijkt me de zin van dit verhaal. En ook van Mulisch' toneelstuk, dat hij als toppunt van onmogelijkheid wel noemt maar dat voor altijd ongeschreven blijft. Het zeepbelrecept.

Het is dan nog niet uit met het spel van dubbeltravestieën. Sylvia wordt gedood door haar (manlijke) minnaar, de ex-man van de hoofdpersoon. Die man lijkt me haar manlijke plaatsvervanger, die wel - met de nodige gevolgen in de conceptionele sfeer - met Sylvia kan paren, maar die haar - ultieme geslachtsdaad - doodt.

Daardoor dringt hij haar Hades binnen, kan zich wel met haar verenigen met als resultaat een -dood- kind. In de dood wordt hij wedergeboren (zie *Het bezoekuur* maar weer).

Deze afsplitsing van de man/vrouw-figuur kan zijn vaderzijn wel kwijt en daarom toont hij zich als man. Maar zijn naam is Boeken. Literatuur. Alleen in de onmogelijke literatuur, in het onmogelijke kunstwerk of in de onmogelijke Hades een verbintenis mogelijk, die uitloopt op wederopstanding.

Mulisch beschrijft de tragiek van beide kanten van het schrijverschap. De vader - en de moederkant. Wie in de werkelijkheid naar de daadwerkelijke wederopstanding zoekt, kan zichzelf niet verwekken, kan noch de vrouwkant noch zijn mannelijke kant vervullen. Het al-moederlijke, gesymboliseerd in Sylvia, blijft aan de kant van de dood. Alleen daarin vindt die paring werkelijk plaats. Dat zal de reden zijn dat Sylvia in dit boek ook als de femme fatale in vrij klassieke uitrusting verschijnt. En daarom ook denk ik zijn de 'ik' en Boeken gescheiden man en vrouw.

Het is manlijke en het vrouwelijke dat verenigd zou moeten zijn. Maar hun beider verbindingsteken, Sylvia houdt hen juist gescheiden. Het huwelijk van deze alchemistische elementen vindt blijvend niet plaats, en daarom lopen man en vrouw gescheiden door de wereld.

Wat hen verbinden moet is in de dood.[6].

Tenslotte dan Mulisch laatste publicatie, *Oude lucht* (1977).

Het eerste verhaal, *De Grens:* volop trivialiteit, waarbij het niemandsland van de schrijver waarin hij God is zover van de kaart is geveegd, dat het niet meer bestaat, en een absurd geschil tussen overheidsinstanties wordt.

Ondertussen slaat de dood toe, terwijl men het in platvloerse stommiteit niet merkt. Het tweede verhaal, *Symmetrie*: een wetenschappelijk geinteresseerde voorouder van Mulisch. We kennen Mulisch' preoccupatie met de wetenschap. De symmetrie: ergens is een ‘tegenaarde’. Het mythische spiegelbeeld van de gewone werkelijkheid. Maar deze andere werkelijkheid, Utopie, bij een toekomst die in het verleden verdwenen is.

In het verleden zijn echter wetenschappelijke vondsten gedaan, die zich voortzetten naar de toekomst door geleerden als Mach gedaan. In de techniek spiegelen verleden en toekomst elkaar, waardoor het heden daartussen een mythische glans behoudt. De gevaarlijke belofte van de techniek. Die spiegeling ziet men ook in de generaties. (Zie ook *Mijn getijdenboek*). Als het verleden door de symmetrische spiegeling toekomst wordt, brengt men zijn voorouders voort.

De zoon die de moeder baart. De illusie van ‘spiegelende’ samenhangen brengt glimpen van een mythische zin voort. In dit vlak moet men misschien de sleutel tot dit verhaal zoeken. Dan het meest kenmerkende (titel-)verhaal van de bundel. *Oude lucht*. De alchemist Mulisch treffen we nu aan in een zeer aardse scheikundige, die in een bolletje wat oude lucht, dus verleden bewaart. Verleden, dat in deze bol bewaard, eeuwig is gebleven. Het is een alledaags aftreksel van de alchemistische zeepbel, waarin ook niets dan eeuwigheid bewaard is gebleven.

Oude lucht is een rijp verhaal waarin een man vrij ontgoocheld de balans opmaakt van zijn huwelijk en zijn leven. Het goddelijke moment dat hij in de oorlog beleefde, blootgesteld aan gevaar, is definitief voorbij, het is verleden, afgestopt als de oude lucht in het bolletje. Zijn huwelijk is op, de man en de vrouw (men denke aan *Twee vrouwen*) zijn in feite gescheiden. De man komt dan bij een vliegtuigongeluk om, maar - zoals Sebastiaan in Nijhoffs ‘Voer’, loopt hij herboren de dood in.

Hij heeft het goddelijk moment uit de oorlog, toen hij omhuifd was door de dood, weer gevonden. Hij is onkwetsbaar, hij is God, en loopt gelukzalig en herboren een soort Eden in. De paradijselijke wereld waar zijn vrouw van droomde in het begin van het verhaal. De ‘oude lucht’ uit de bol heeft zich bevrijd als blijvende eeuwigheid. Het onmogelijke kunstwerk is eindelijk mogelijk. Maar achter de grens van het eindige. En het wonderbaarlijke, het paradijs, die vrouwelijke droom, is door de ramp van de techniek de crasch, voor hem werkelijkheid geworden.

Het is háár vrouwelijke paradijs, dat hij daardoor betreedt. Hun huwelijk herstelt zich dus in feite tot een eeuwige hereniging die de eeuwige wedergeboorte van de man in de wereld van de vrouw tot gevolg heeft. Het alchemistische mengsel uit de bol heeft zich losgemaakt en vervult alles, het huwelijk tot stand brengend.

De thematiek is dus vrijwel gelijk als in de meeste latere werken. En eigenlijk ook in de allervroegste verhalen. Maar er is wel een voortdurende versmalling. Het gewone leven wordt steeds gewoner. De beschrijving van de personen wordt steeds berustender, menslievender, levenswijzer. De wereld wordt steeds leger, treuriger. De eigen werkelijkheid van de tekst als een eigen bestaanswijze waarin de schrijver heerste als een God wordt steeds kaler.

Steeds magerder wordt de wonderbaarlijke glans van de dood op de wereld.

Eindnoten:

1. Zie hiervoor b.v. *De toekomst van gisteren*, pag. 219
2. Hij was al wat eerder op komst. Zie P. Berger, *De twist tussen Mulisch en Van het Reve ofwel de Harry Kiri van een halfgod, Kentering*, 3e jaargang, nr. 1 1972.
3. P. Berger, *Harry Mulisch' afrekening met zichzelf, Kentering*, sept/okt. 1970.
4. J.H. Donner. *Mulisch, naar ik veronderstel*, Amsterdam 1971, pag. 109
5. P. Berger, *Saat der Gewalt, Kentering* 1969, 10e jaargang, nrs. 3-4, pag. 63
6. De klassieke femme fatale ontpopt zich natuurlijk pas helemaal in vol ornaat in de opera Axel. De figuur van de dubbeltravestiet vinden we terug in de Androgyn/Hermafrodiet. Het Heilig Huwelijk, dat op aarde als ‘politiek’ gesloten moest worden in de vereniging van Axel en Sara, d.w.z. in de vereniging van toekomst en verleden, links (het Frankrijk van de commune) en rechts (het Duitsland van Bismarck), dat ‘geopolitieke’ alchemistische huwelijk, dat het goud van de wedergeboorte beloofde, wordt in de realiteit het aardse slijk. Het goud dat de Nazi's in Auschwitz roofden: de ringen van dit huwelijk. De enige politieke uitkomst van de artistieke droom is de schande van daadwerkelijk fascisme: terreur waarop elke revolte uitloopt.
   Het resultaat van de verbinding tussen verleden en toekomst, van terugkeer naar de moederschoot via de toekomst van een politiek ideaal is het nu van de eeuwige schande: Verächtlich, Verächtlich.

Oude lucht in nieuwe zakken?
Aldert Walrecht

Het nieuwe boek van Harry Mulisch ‘Oude lucht’ (Amsterdam, De Bezige Bij, juli 1977) bevat drie verhalen waarvan de eerste twee al eerder werden gepubliceerd: *De Grens* in Vrij Nederland en *Symmetrie* in De Gids. Alleen het laatste verhaal - dat tevens het titelverhaal is - was nog niet eerder in druk verschenen: ‘Oude lucht’ is dus het nieuwst van de drie verhalen en het vormt tevens het *pièce de résistance* van de bundel, zeker voor wat de uitgebreidheid ervan betreft ten opzichte van de andere twee verhalen. Terwijl *De Grens* en *Symmetrie* samen zo'n 50 pagina's beslaan, telt *Oude Lucht* alleen bijna 100 bladzijden. Misschien een beetje een vreemde plaats voor het *pièce de résistance*? Culinair gezien, zeker, maar de keuken van Harry Mulisch is nu eenmaal een weinig tegendraads: dat blijkt bijvoorbeeld bij het lezen van ‘De Verteller verteld’, waarin Mulisch laat zien hoe ‘De Verteller’ tot stand kwam, en het komt tevens (weer eens) duidelijk naar voren uit het ‘Recensie-advies’ van Jan Hein Donner in *Hollands Diep*, jrg. 3, nr. 11, 4 juni 1977. De drukproeven van *Oude Lucht* kreeg ik in handen op het moment dat de frisse lucht van dit artikel nog om me heenhing: ‘Bespreek dit boek’ - luidde dit advies - ‘vanuit de notie “tijd”; wie *het draadje* gevonden heeft, waaraan deze verhalen moeten worden opengetrokken, herkent de volstrekte onverwisselbaarheid van dit schrijverschap’.

Zoals iedereen weet is Jan Hein Donner een schaker aan wie zelfs een bundel gedichten is gewijd en niemand kan dus meer ontkennen dat hij tot de Literatuur behoort; hij is er zelfs niet uit weg te denken, evenmin als Lou de Palingboer. Het zou dan ook bijzonder kortzichtig zijn om het grootmeesterlijk advies van Jan Hein in de wind te slaan, zoals bijvoorbeeld Carel Peeters doet in Vrij Nederland van 9 juli 1977 in het artikel ‘Herr Dr. Klets Maier en de bescherming van Harry Mulisch’. Want *natuurlijk* heeft Jan Hein gelijk: hij begint gewoon - om in schakerstermen te spreken - met een *opening*. Jan Hein heeft *wit* en waarom zou hij niet een beetje mogen *bluffen*? Als *zwart* zich maar niet laat óverbluffen is er niets aan de hand; laat hij zich echter verleiden tot een stomme zet dan verliest hij al in de opening. Wie een spelende bluffer of een bluffende speler op de manier van Carel Peeters ‘tegenspel’ biedt, komt duidelijk gedrongen te staan: hij vergeet dat hij in de eerste plaats op *ontwikkeling* uit moet zijn. Carel Peeters laat zich in zijn verbouwereerdheid over het ‘schwindelen’ zó op de kast jagen dat hij alle draadjes die Donner hem in handen geeft loslaat, zelfs het draadje van ‘de tijd’. ‘Men moet zich niet laten misleiden’, zegt Donner aan het eind van zijn ‘advies’ terecht...

Terug naar het draadje dat Donner de recensent in handen geeft: de notie ‘tijd’. Als Jan Hein met al zijn bluf ooit gelijk gehad heeft dan is het nu wel. Hij geeft zelf een prognose voor het verhaal ‘Oude lucht’ dat hij nog niet gelezen heeft en men kan er moeilijk omheen: in dát verhaal speelt de tijd nog een belangrijker rol dan in de twee andere. ‘Mulisch' grote worsteling met de vijand in tijd’ - Donner dixit - is natuurlijk wel nonsens, maar alles wat er over ‘Oude lucht’ beweerd wordt, voorzover Donner zijn ‘tijdsklok’ indrukt, is helemaal niet zo gek.

Het enige ‘foutje’ is dat Donner - als schaker - twee tegenstanders invoert: *de vijand* en *de tijd*. Mulisch zou ‘met de vijand *in* tijd worstelen’... De vijand is in dat

geval de grens, de dood, kortom alles wat ook al in het vroegere werk (de 'oude lucht') van Harry Mulisch voorkomt: de vader, de geschiedenis, enz. Vandaar al die omkeringen, symmetrieën, spiegelbeelden, ingewikkeldheden, verstriktheid en zelfs verscheurdheid. 'Er steekt veel meer achter dan een ondeskundig lezer op het eerste gezicht kan zien', zegt Donner.

Donner is een grootmeester-deskundoloog. Van hem is bekend hoe hij met vele varianten aantoonde dat in een bepaalde partij stelling matin-drie onvermijdelijk was. En Donner had gelijk, alleen kwam een week later een huis-, tuin- en keukenschaker met de domme vraag waarom de mat-in-drie-zetter niet die zet had gedaan? (Dan zou de tegenstander direct mat zijn geweest: in één zet). 'O, ja', antwoordde Donner toen, 'god, ja, dat kan óók!'

Op dezelfde manier zie ik een 'zet' teveel in: 'Mulisch' grote worsteling met de vijand *in* tijd'. Het moet 'gewoon' zijn: 'met de vijand TIJD'. Met *vadertje* TIJD... En ik noem dat 'vadertje' expres, omdat iedere kenner-deskundoloog van Mulisch' werk weet hoezeer dat aspect van de tijd - tot aan 'De Verteller' - een rol heeft gespeeld. Nadat Mulisch zelf vader was geworden, kon hij zich weer met de 'oude lucht' van voorheen gaan bezighouden, met die van Sergeant Massuro (*De grens*), met die van de historie vol 'authentieke gegevens' (*Symmetrie*), met die van de 'nouveau-romantische' verwerking (Oude lucht).

Vooral met het laatste verhaal, dat ik in het begin het *pièce de résistance* noemde, heeft Harry Mulisch laten zien dat de verworvenheden van de moderne literatuur - die aan praktisch alle Nederlandse auteurs voorbijgegaan zijn - bij hem een deel van zijn schrijverschap zijn geworden. Het verhaal 'Oude lucht' begint met: 'Kijk...' en het eindigt met... 'bij ons in de geconcludeerde tuin'. Daartussen ligt veel van de oude Mulisch, 'oude-Mulisch-lucht', maar hij heeft - in tegenstelling tot de oude koks die alleen nieuwe wijn in nieuwe zakken gieten - opnieuw *tegendraads* gewerkt: hij weet zelfs de oude lucht uit een oude brulboei een nieuwe dimensie te geven. Het 'draadje tijd' waarmee men het werk van Mulisch kan opentrekken is een

tegentijds draadje: *een draadje tegen de tijd*!. Het *filmische* schrijven dat men in het verhaal 'Oude lucht' ervaart, ís zo'n draadje dat over de tijd heenvoert: '*Kijk - als je mijn vinger volgt kun je hem zien: hij daar, op het platte dak van die bungalow, met alleen die witte broek aan. Halfnaakt zit hij in een ligstoel van gebleekt, door de zon aangevreten linnen, zo ver doorgezakt dat zijn stuitje bijna het terras raakt...*' Maar de meeste lezers verdommen het om te kijken, want ze zijn gewend om te *lezen*. En in dit verhaal wordt nu juist dat *lezen* op de helling gezet. Vandaar mijn (recensie-)advies: KIJK eens als je leest...!

Harry Mulisch voor de foto van zijn moeder en hij als kind, Letterkundig Museum 31-10-1975/Den Haag

Er zou natuurlijk nog veel aan deze recensie toegevoegd kunnen worden. Ik beperk me tot een kritiek op de kritieken op *De Grens*, dat als onderwerp heeft het feit dat geen enkele hulporganisatie van de beide gemeenten Elspeet en Vrijburg echt hulp wenst te verlenen na een auto-ongeluk, omdat dit ongeluk precies op *de grens* van die gemeenten heeft plaatsgevonden en tevens op *de grens* van twee provincies. Alle autoriteiten laten het afweten, want op *de grens* valt iedere bevoegdheid weg. Een satire op de bureaucratie? Een onmogelijke situatie die Mulisch uit zijn dikke duim gezogen heeft?

Grens = leven/dood symbool?

Tegenover alle mogelijkheden en onmogelijkheden door de critici opgesomd is mij een geval bekend van een meisje dat op 14-jarige leeftijd door een. misselijk mannetje-met-een-scherp-geslepen-briefopener tot *fellatio* gedwongen werd, midden op de Leenderhei, en na toevallige tussenkomst van enkele ruiters-te-paard van haar aanvallige minnaar werd verlost. Na aangifte van dit geval van 'verkrachting' te Eindhoven waar zij haar verhaal uitgebreid moest vertellen, werd het meisje naar Leende gebracht waar zij ook haar ervaringen mocht neerleggen, maar tenslotte bleek toch dat de gemeente waar 'het feit' had plaatsgevonden noch Eindhoven noch Leende

was, en werd zij doorverwezen naar de volgende plaats. En de man met de briefopener leefde nog lang en gelukkig.

Kortom, gemeentegrenzen bestáán. Leve Harry Mulisch!

HARRY MULISCH: ‘Oude Lucht’
De Bezige Bij 161 blz. 19,50

Met Harry de Stadsschouwburg bestormen
Dimitri Frenkel Frank

In 1970 leek het allemaal nog mogelijk. Harry tikte me in een café op de schouder en vroeg of ik mee wilde doen: de macht in de Stadschouwburg overnemen. De tomaten waren geworpen, de Nederlandse Comedie was dood, over een jaar moest een nieuw gezelschap aantreden, de beslissing zou in september genomen worden, de zaak viel onder de nieuwe wethouder Han Lammers - onze Han! - en Harry had met Reinbert de Leeuw al een plan ontworpen. Het Auteurstheater!

Twee principes zouden domineren: uitsluitend nieuwe Nederlandse produkties en kollektiviteit als werkmethode. De beuk moest er maar es in, de tijd was rijp, de oogst van de opstandige zestiger jaren kon nu geplukt worden. We vormden een kollektief: Ellen Vogel, Lodewijk de Boer, Krijn ter Braak, Hugo Claus, Reinbert de Leeuw, Cees Nooteboom, Fons Rademakers, Harry en ik.

Er volgden unieke vergaderingen. Veel hyena's aasden op de Stadsschouwburg, elke dag verschenen nieuwe plannen, we moesten snel handelen. Ons kollektief werkte volgens de definitie zoals die later in onze brochure ‘Het Auteurstheater, plan voor een Amsterdam Toneelgezelschap’ zou voorkomen: ‘Wij verstaan onder kollektiviteit een niet-autoritaire werkmethode met unanimiteit als beginsel: er wordt bij ons niet bevolen en niet gestemd - wij worden het eens.’ De laatste zin was van Harry, altijd een meester in het kompakt formuleren. Vreemd genoeg werkte de formule: als wij met negen zo verschillende individualisten over vaak moeilijke beslissingen praatten, kwamen we er altijd verrassend snel uit - en waren het dan dus unaniem eens.

Onze phalanx van illustere namen maakt indruk ten stadhuize, waar we voltallig verschenen om onze principes uit te leggen. Bij onze persconferentie verschenen twee relmakers, verkleed als Het Volk - toen we hen de maskers afrukten bleken er de eerste tomaatwerpers onder te zitten. ‘Haha, bestookt van boven, bestookt van onder, we zitten goed!’ riep Harry.

Want we hadden bij Harry thuis een paar moeilijke gesprekken met Han, die absoluut niet aan het kollektief wilde. Het idee van alleen Nederlandse produkties - waarmee we zowel nieuwe als opnieuw bewerkte stukken bedoelden - trok hem aan, maar hij zag ons negental als een wel creatieve, maar verder toch rommelige, ongedisciplineerde bende, die nooit een gezelschap zou kunnen runnen. Bovendien zag hij geen bestuurlijke vorm: hij wilde kortom een paar direkteuren. Wat hebben we daarover gevochten! De zestiger jaren waren net voorbij, we dachten nog dat de wereld snel en grondig veranderd kon worden. Direkteuren, hahaha! We zagen ons gezelschap als één groot kollektief, met daarin ons eigen clubje als een vaderlijk leidend onderdeel. Harry, in discussies altijd lacherig en nooit ergens een probleem ziend, wuifde elk bezwaar weg met een demagogisch geformuleerd argument. Maar Han - met een cynischer en juistere kijk - was niet te vermurwen. Konden we niet met Guus Oster praten? Er moest toch iemand komen in het team die verstand van zaken had? Ook weer een prachtige bespreking. Bij Ellen Vogel thuis verscheen Guus, toen een nerveus wrak, die - anders altijd korrekt met das - nu een coltrui droeg als concessie aan ons revollutionairen. Hij deed wel wat zuinig over onze ideeën, aan de andere kant wilde hij graag op het Plein blijven, kortom: hij zou meedoen.

We publiceerden onze brochure, raakten in de compromissen, wilden hoe dan ook de macht, accepteerden de vorm Claus-en-Oster-als-direkteuren voor de vorm, begonnen al met het werven van akteurs.

Hugo en Lodewijk voerden de besprekingen, wat bleek? Geen akteur was te krijgen, op een enkele tweedeplans na. De sterren keken allemaal twijfelend naar het repertoire en vroegen: wat speel ik precies, wat wordt dit, waar kom ik in terecht? De moed van een luis...

Ons repertoire voor het eerste jaar was samengesteld op een lacherige middag bij mij thuis. Ik had met meterhoge witte papieren letters ‘Het Auteurstheater’ op de boerderij geplakt, van kilometers ver te zien. Het was een warme zomerdag, we aten en dronken veel, lagen languit in het gras en staken gniffelend het repertoire in elkaar. Veel er van werd op dat moment uit de duim gezogen. We zouden een keuze maken uit de volgende projekten:

‘Het eerste stuk’, openingsstuk door het hele kollektief.
‘Interieur’ van Hugo Claus, toneelstuk gebaseerd op zijn roman ‘Omtrent Deedee’.
‘Het liefdesconcilie’ van Panizza, bewerkt door Harry Mulisch tot metafysische revue.
‘Monopoly’, een politiek-sociale aktualiteiten - collage, samengesteld door een team schrijvers, journalisten en politici.
‘De Nacht Wacht’ van Lodewijk de Boer, een panoptikum à la manière d'Arrabal.
‘De heiland uit de achterkamer’, een volksstuk door het kollektief.
‘De haremslaaf’ van Dimitri Frenkel Frank, een satirische komedie over de vrouwenemancipatie.
‘Tiresias’ (werktitel) van Harry Mulisch, een interpretatie van Sofokles' Koning Oedipus in Kolonos.
‘Scherts, Satire, Ironie en Diepere Betekenis’, een aktualisering van Grabbe's aanval op het kultuursnobisme, door het kollektief.
‘Vondels Gijsbrecht’ als nieuwjaarspremière, een nieuwe benadering van het bekende stuk door het kollektief.
‘Francois Villon’, muziekdramatisch werk op tekst en muziek van Ezra Pound, bewerking door Reinhert de Leeuw, Lodewijk de Boer en Louis Andriessen.
‘Rondvaart’ als afsluitng van het seizoen: de

toeschouwers varen in rondvaartboten door de grachten en zien onderweg taferelen van het stuk in de stad zelf gespeeld.

Harry Mulisch/1974

Dat was nog es een repertoire, niet? Maar geen akteur wilde daar zijn vingers aan branden. Dus hielden we er mee op.

Nu heerst het Publiekstheater in de Stadsschouwburg - de naam had Hans Croiset bedacht als aanval op de onze - en we zijn weer waar we waren. Een hiërarchisch gerund gezelschap douwt de Grote Oude Koeken in de strotten van de tevreden burgers. Precies het tegengestelde van wat wij wilden...

Enfin, goedendag. Harry en ik waren het er later over eens dat we - als we in de Stadsschouwburg waren gekomen - een heilloos fiasco veroorzaakt zouden hebben, een geniale rotzooi, een creatieve puinhoop. Maar dat was beter geweest voor Amsterdam dan het soepel lopende antikwariaat van nu. Hoe dan ook: dat intrigeren, manipuleren, samenzweren in de zomer van 1970 was voor ons in elk geval al theater van de hoogste, grappigste orde.

De Mohammeds van Allah Mulisch
Clara Eggink

Nee, met dit titeltje bedoel ik heus niets onplezierigs. Het gaat mij er alleen om dat het schrijven van boeken over jonge, in volle productie zijnde auteurs een moderne liefhebberij schijnt te zijn. Het komt ook bij andere schrijvers voor en de Vlamingen zijn er nog sterker in dan de Nederlanders. Maar Mulisch heeft bepaald wel het record met vier en nog meer beschouwende teksten over zijn werk.

Mijn voorkeur voor het werk van Harry Mulisch behoef ik niet meer uit te schrijven; ik heb dat al vele malen gedaan, openhartig en oprecht. Ik verheug mij in zijn oorspronkelijkheid en zijn eigenmachtigheid, hij heeft bij mij nooit enige aggressie opgeroepen, integendeel, ik hoor bij hem voor het eerst weer - mutatis mutandis - een klank waaraan ik gewend was geraakt bij de grote Nederlandse dichters en essayisten van voor de tweede oorlog. Formaat. Als iemand me naar mijn voorkeuren zou vragen bij dit werk dan zou ik antwoorden: *Het Stenen Bruidsbed, Bericht aan de Rattenkoning, De Zaak 40/61, Wenken voor de Jongste Dag, Voer voor Psychologen, Het Sexuele Bolwerk* en *Twee Vrouwen*, dat ik vooralsnog zijn meesterstuk vind. En *Manifesten*, herdrukt in *Voer voor psychologen;* ik zou zogauw niets weten waarin het ware wezen van de schrijver resp. kunstenaar zo met glazen helderheid geformuleerd staat. Als ik die uitspraken herlees, voel ik me iedere keer een gedachtenloze jaknikker. Mulisch is overigens de enige naoorlogse auteur die ik herlees, niet omdat ik om de een of andere reden moet maar omdat ik wil.

Om nu op mijn Mohammeds terug te komen; ik heb er hier drie en godweet zijn er nog meer. De eerste in opvolging van verschijning, komt inderdaad uit België en is een zekere Leo Thuring. Het boek draagt de flauwmoppige titel *Harry Mulisch, De Minstreel van het Leidse Plein*. Flauwmoppig omdat deze schrijver met het begrip minstreel niets van doen heeft. Goed, ik heb gehoord of gelezen dat deze prozaïst nu ook verzen schrijft en dat verbaast me niet aangezien de herkomst van zijn proza dezelfde is als die van de grote poëzie en even zeldzaam.

Over dit boekje heb ik omstreeks '63 o.a. dit geschreven: ‘want als ik het goed gelezen heb, heeft hij (d.i. Mulisch) Leo Thuring een proces aangedaan, omdat deze monografie krioelt van de citaten en voorts erg dicht komt bij de schoolprocedure ‘vertel na in eigen woorden’.

Het tweede geschrift stamt uit 1965 en bevat ‘de tekst van zes gesprekken, die in 1964 op zondagochtend door de radio (VARA) zijn uitgezonden’. De interviewer is Nol Gregoor, die meer met dergelijke bijltjes gehakt heeft. Dit zijn zeker geen diepzinnige gesprekken tussen de twee partners, maar wel heldere over vraagpunten waar de gemiddelde, niet van belangstelling en verstand verstoken mens, zich mee bezig houdt.

Het derde is getiteld *Jacht op de Inktvis* en geschreven door J.H. Donner. Het vierde moet ik eigenlijk zeggen, want ik heb op de flap gelezen dat deze auteur er *Mulisch naar ik veronderstel* aan vooraf heeft laten gaan. Dit is veruit het beste van de drie. Hier schrijft iemand die tot in het diepst van zijn hart achter ieder woord staat dat hij over zijn bewonderde schrijver uitspreekt. Het is typisch de exegese van de gelovige. J.H. Donner is ook de Mohammed die het dichtst bij zijn Allah leeft, heb ik mij laten vertellen. Ik neem dus vol vertrouwen aan dat deze het betrouwbaarste

is in zijn kennis van de auteur, in zijn conclusies, zijn verklaringen, zijn annotaties. Ik weet van deze H.J. Donner alleen dat hij een groot schaakmeester is en Mulisch' beste vriend. Uit dit boek, dat hij heel merkwaardig in de verantwoording ‘een vervolgroman’ noemt, komt mij een uitzonderlijk oprecht, totaal on-ijdel en (natuurlijk) intelligent mens tegemoet, een vriend en een letterkundige in de letterlijkste zin van het woord. In hoeverre hier sprake is van een verhouding vergelijkbaar met de paren Boswell-Johnson of Goethe-Eckermann is mij niet bekend.

Nu nog dit. Ik wil even terugkomen op dat uitzonderlijke verschijnsel dat er over de 49 jaar oude Mulisch zeker al vier verklarende boeken geschreven zijn. Dit is toch wel verbazend. Ik weet het natuurlijk niet, maar de veronderstelling dat Mulisch deze gang van zaken enigermate in de hand gewerkt heeft, is wel bij mij opgekomen. Ik meen dat Harry Mulisch vindt dat de critici er in hun beschouwingen over zijn werk nogal eens naastgrijpen en dat is ook best mogelijk. Om daar nu van af te zijn, om al die misverstaanders wat op het goede pad te brengen, bezitten wij nu drie autoriteiten op geheel verschillende niveau's, die iedereen die het nodig heeft ter hand kan nemen teneinde zich voor vergissingen te vrijwaren. Want nietwaar; Mulisch zelf heeft deze naslagwerken min of meer zijn zegen gegeven althans niet nadrukkelijk afgewezen. Ze vormen nu een soort persoonlijke educatieve dienst voor critici die met werken van Mulisch te doen krijgen en dat zal zeker nog vele malen voorkomen. Dit bevordert en vereenvoudigt het schrijven over een zo variabel en soms cryptisch auteur natuurlijk aanmerkelijk. Ik meen het ook reeds aangetroffen te hebben. Als je tegenwoordig iets over Mulisch leest, snuif je soms iets, een vleugje, van een van de drie. Een van de drie is eigenlijk niet juist. Bij het gebruik van Donner is de geur zeer penetrant.

Harry Mulisch,
geboren 29 Juli 1927
H.J.A. Hofland

Boekenbal 1960

Van feest- en gedenkboeken, hommages, jubileums en erebundels ben ik geen liefhebber - niet omdat ze schijnheilig of nutteloos zouden zijn, want wat men over zijn vrienden beweert, ook bij bijzondere gelegenheden, kan best de zuivere waarheid zijn, al is het niet de hele. Bovendien is voor het nageslacht een behoorlijk gevierd kroonjaar van een beroemdheid een bron van nuttige informatie. Ook gun ik de gevierde zijn vreugde en trots, en zelfs geloof ik dat er veel te weinig gevierd wordt in Nederland, een natie die blijkbaar niet urbaan genoeg is om zijn ingewikkelde complexen van allianties en vijandschappen, liefde, jalouzie en wraak in een gezelschapsspel om te zetten, althans er films van te maken zoals ze in Parijs doen.

Ik houd er niet van, betrokken te raken bij feestelijkheden die ontketend worden door een datum, omdat ik gemerkt heb dat er tussen de jubilaris en zijn vierders dan banden groeien, vergelijkbaar met die tussen de psychiaters en hun patiënten, en ik zou niet meteen weten wie in eerstgenoemde verhouding de lijders zijn en wie de geneesheren.

Iedere feestelijkheid heeft iets te maken met het verstrijken van de tijd. Wie zich 50 jaar redelijk heeft weten te handhaven, verwerft zich bij wijze van beloning tevens de rotsvaste wetenschap dat er geen licht is aan het einde van de tunnel en dat deze bovendien steeds nauwer wordt. De vierders van de gebeurtenis troosten de held met hun prijzende woorden en genegenheid. Zodoende bewijzen ze hem dat wat hun betreft de jubilaris niet voor niets heeft geleefd.

Maar intussen gebeurt er nog iets heel anders: een feestelijke vergadering met sprekers en schrijvers is ook een soort massaverhoor, waar gelegenheid wordt geboden tot zelfonderzoek en zelfkritiek. Er kunnen Chinese tonelen ontstaan, en ook doet zich dan het verschijnsel voor dat door Freud *Uebertragung* wordt genoemd. (Gesammelte Werke, Elfter Band, p. 460 e.v.). Het feest neemt onverwachte wendingen; voor de vriendschap kan het niet onverdeeld goed zijn.

Hoe langer ik leef, hoe duidelijker ik ga inzien dat ik moet kiezen tussen schrijven en vrienden hebben. Dat heeft W.F. Hermans eens gezegd: zo ongeveer tenminste. Ik weet niet of ik het daar mee eens ben. Heb je eenmaal gekozen, dan is het een opmerking die zeer veel zegt, zowel over je vroegere of nog immer gehandhaafde vrienden als over jezelf. Zeg mij wie je vrienden *waren*.

Van alle wetenschap die je omtrent een ander verzamelt in de loop der jaren, blijft negen-

tiende onder water, voor altijd. Hoe lang geleden reeds... gij dwaas, ziet om, waartoe zijt gij de wereld in gevlucht! 't Is, denk ik, iets meer dan zestien jaar geleden. De schrijver had een blikken kokertje met zeepsop en een omgebogen ijzerdraadje met behulp waarvan hij bellen blies over de Leidsekade. Mijn zoontje was drie, en mocht ook even. De bomen stonden zwaar in het blad, het was een mooie zaterdagmiddag. Geweldige bellen dreven naar het Lido en spatten uiteen boven het zich verpozend publiek. Blauwe, vierkante trams reden om het nu alweer lang geleden *ausradierte* plantsoentje heen, en H. Mulisch citeerde een gedicht van Mao Tse-toeng over de atoombom. Zo ging dat toen.

begin zestiger jaren, van rechts naar - links: Harry Mulisch, W.L. Brugsma, Cees Nooteboom, geheel links Simon Vinkenoog

Misschien is het al heel wat, als je door mensen van wie je veronderstelt dat ze je betrekkelijk na zijn, niet helemaal vergeten wordt. ‘Gauners en racketeers’, riep hij eens, toen we het over een gemeenschappelijke relatie hadden. Het is de kategorie van halve schurken, die mijn grote belangstelling heeft, echter door de hier gevierde schrijver zorgvuldig wordt gemeden. Ik had dit al meermalen gezien, en heb het mij later door hem zowel als door derden laten uitleggen. Eén deskundige vestigde daarbij zelfs mijn aandacht op de neus van de schrijver, daarbij verklarend dat in het algemeen de grootte en vooral de fragiliteit van de neus de eigenaar noodzaken, zijn vrienden en kennissen te zoeken in de allerbetrouwbaarste kringen, die tevens een sterke afkeer hebben van geweld. Onbewust richt hij zijn hele omgeving erop in.

Is het dus deel van een complex? Moeten we hier de oorzaak zoeken van een sterke hang naar het societeitsleven, en aan de andere kant, Mulisch' pre-occupatie met het nazidom? Of komt dit laatste ook doordat de oorlog deel is van zijn jeugd, zo goed als van mijn jeugd, die negen dagen eerder begon? Wie weet; ik ben geen exegeet.

Het liefst misschien, zou ik vandaag of morgen Américain binnenlopen, met de zekerheid daar wat te kunnen converseren over Goebbels (Kürzlich sah ich einige neue Deutsche Waffen...), maar op het Leidseplein kom ik zelden, en om een of andere reden is die overleden redenaar ook wat op de achtergrond geraakt.

't Zijn flarden van een zojuist genoteerde gelegenheidswens, maar dat hindert niets. Ik heb een volgepakte Mulisch-kast in mijn geheugen, waarin ik tijdens het schrijven van dit stukje met vriendelijke toewijding heb gekeken. Zo moet het maar voldoende zijn voor iemand die vijftig is geworden.

De zaak 40/61 Eddy van Vliet

'... ik de prachtige stad/het luxeappartement/heet ik nu dresden/nodeloos in as gelegd/135.000 doden/achtergelaten/in mijn verkoolde jukbeenderen/...'[1.] schreef ik na lezing van 'Het stenen bruidsbed' in de herfst 1966 op de eerste verdieping van een kazerne waarvan ik de naam nooit heb wensen te onthouden. Ook de namen van de majoors, sergeanten en ander onderkruipsel kan ik niet citeren, niet omdat ik geen geheugen heb, maar omdat zij naamloos zijn, zij zijn slechts de uitvoering van een bevel, zij zijn honderden minuscule Eichmannetjes wier leven verzandt in een steriele administratie, hopeloos wachtend op het moment waarop zij in naam van Orde en Wet kunnen vernielen en martelen.

Ik ben hen dankbaar. Zij hebben mij het fascisme leren kennen, weliswaar op verkleinde schaal, maar hoe weinig is er nodig om deze schaal zijn waarachtige en afschuwelijke afmetingen te laten aannemen.

Geen wonder dat ik in die periode aan de lezing begon van een auteur als Harry Mulisch, voor wie het fascisme, het Nazi-Duitsland, de jodenvervolging, het geweld, de schuldvraag een ware obsessie is. Ik loop mijn bibliotheekkast langs en noteer: 'Het stenen bruidsbed', 'Voer voor psychologen', 'Bericht aan de rattenkoning', 'De zaak 40/61', 'Het sexuele bolwerk', 'Het woord bij de daad', 'Twee vrouwen', 'De toekomst van gisteren'. Allen -'Twee vrouwen' uitgezonderd - hebben iets of alles met het fascisme te maken. Met welk recht - want de restauratie is reeds zo ver gevorderd dat men zich terzake moet verrechtvaardigen - mag ik deze obsessie aanvoelen? Ik die in 1942 werd geboren, het jaar waarin op 20 januari tot de 'Endlösung der Judenfrage' werd besloten, het jaar waarin vier dagen na mijn geboorte in Auschwitz de eerste vergassing plaatsvond, de jaren waarin mijn familie langs grootmoederszijde werd gedeporteerd en vermoord, de jaren waarin de speelkameraadjes van mijn moeder in een Japans concentratiekamp omkwamen, de jaren waarin ik dankzij Von Braun een onuitwisbaar litteken opliep, de jaren waarin mijn vader negen maanden krijgsgevangene was en bijna werd vertrappeld door duitse paarden, het jaar waarin ik op mijn eenendertigste verjaardag werd gewekt door het radiobericht dat Allende vermoord werd en een voetbalstadion de kleine sergeantjes hun ware gezicht had getoond, het jaar 1977 waarin ik in Vlaanderen de frustraties en minderwaardigheidscomplexen het veld van het fascisme zie vruchtbaar maken.

De tijd van het 'gezeurpiet'[2.] en de voortuinjesliteratuur is terug aangebroken. Wie over volkerenmoord schrijft is een literair onbenul en wie 'kont' op 'bont' laat rijmen is een genie. In een tijd van huisvlijt voor kruideniers en regenten is een vijftien jaar oud boek als 'De zaak 40/61'[3.] een verademing.

Mulisch noemt het een reportage. Goed, maar dan een reportage zoals alleen Mulisch haar zou kunnen geschreven hebben, met huid en haar betrokken bij het onderwerp. Geobsedeerd door alles wat Eichmann was, is en altijd zal zijn. Het schrijven van dit boek is voor Mulisch een 'must'. Hij werd niet uitgenodigd voor deze reportage, hij heeft zichzelf aangeboden, daar zegt hij 'de zaak Eichmann meer met mij te maken heeft dan ik zelf weet; deze relatie gaat verder dan een thematisch verband met ander werk, dat ik heb geschreven of nog zal schrijven: mét mijn werk wijst zij naar iets, dat ik zoek'. En half ironisch voegt hij eraan toe 'Ik kan natuurlijk

zeggen: Eichmann is mijn vader. Maar dat is vervelend, dat moeten anderen maar zeggen. Ik kan ook zeggen: ik ben het zelf. Maar dat is te fraai'[4].

Alhoewel deze identificatie uiteraard overtrokken is, is ze toch kenschetsend voor de houding van Mulisch t.a.v. Eichmann, van het nazisme, van de oorlog. Hij identificeert, hij voelt zich medeverantwoordelijk en zelfs schuldig aan al hetgeen gebeurd is. Bij zijn bezoek aan het kamp van Auschwitz zegt hij letterlijk 'ik voel mij schuldig'[5]. Na lezing van o.m. 'Voer voor psychologen' en 'Mijn getijdenboek'[6] wordt dit schuldgevoel duidelijk en wordt het ook duidelijk waarom zoveel boeken van Mulisch betrekking hebben op of verwijzen naar de tweede wereldoorlog, waarvan hij op bijna pathetische wijze zegt 'Ik heb de oorlog niet zozeer meegemaakt Ik ben de tweede wereldoorlog'[7]. Men hoeft er maar de in 'Wat gebeurde er met sergeant Massuro?'[8] gepubliceerde levensschets van Mulisch op na te slaan om vast te stellen hoeveel feiten hij uit zijn leven vastknoopt aan de geschiedenis van het fascisme. Zelfs het aankoopjaar van zijn poppenkast wordt gelieerd aan de indiensttreding van Eichmann bij de S.D.

Verwonderlijk is dit niet. Wanneer de eerste joden vergast werden is Mulisch 15 jaar en draagt hij het bewijs van aanmelding 'verplicht voor personen van geheel of gedeeltelijk joodschen bloede' wegens zijn joodse afstamming langs moederszijde, spreekt hij thuis uitsluitend duits, komen zijn grootmoeder en overgrootmoeder om in het kamp Sobibor, vangt hij enkele jaren later een roman aan over oorlogsmisdadiger, is zijn vader (N.S.B.'er) direkteur personeelszaken van het bankierhuis Lippman-Rosenthal & Co, waarop alle joden verplicht werden hun tegoeden, effecten en kostbaarheden te storten om daarna vergast te worden. Na de oorlog wordt zijn vader gearresteerd terwijl Mulisch zingend, verraders aangevend en N.S.B.'ers honend langs de straat loopt. Buiten die enkele dagen feest, waarin hij geconfronteerd wordt met een meelijkwekkende vader - ook Eichmann wekt later zijn medelijden op - heeft hij gedurende heel de oorlog inaktief toegekeken, 'profiteerde hij van zijn vaders positie die niet alleen een zekere welstand betekende, maar ook veiligheid'[9]. Met bittere zelfspot zegt hij over zijn oorlogsaktiviteiten 'Het verzet was begonnen. Alleen ik met mijn nazikuch, had er geen deel aan'[10]. Het enige wat hij gedaan heeft is poseren voor het verzetsstandbeeld op de Dam en dromen dat hij een engels soldaat was die tijdens de hoofdfilm met een machinepistool voor het doek verschijnt en zegt 'Folks you are liberated. Alle duitsers en N.S.B.'ers handen omhoog'[11].

Zijn schuldgevoel gaat zelfs zo ver dat wanneer het boek 'De Ondergang' van Presser verschijnt hij meent dat een bepaalde zinswending i.v.m. Lippman-Rosenthal & Co op hem betrekking heeft. En angstig vraagt hij zich af 'is het paranoia?'[12].

De schuldvraag. Wie is er schuldig aan de moord op de joden? Hij zelf, zijn vader, de desinfecteuren van de gezondheidsdienst die de Zyklon B aanbrachten, de I.G. Farben (de direktie, de personeelsleden, de aandeelhouders?) die 12.753.526 rijksmark aan de kampadministratie van Auschwitz betaalde en de Zyklon B leverde, de geallieerden die weigerden de treinrails, waarover de joden vervoerd werden, te vernietigen ondanks de wanhopige aandrang van joodse leiders in Boedapest, of zij die Eichmann's offerte om één miljoen joden te ruilen voor 10.000 vrachtwagens terzijde hebben gelegd of Eichmann zelf die volhield niets met de jodenuitmoording te maken te hebben, doch enkel instond voor het transport?

En wie is Eichmann dan wel? Door de openbare aanklager wordt hij afgeschilderd als een monster, als de personificatie van de onmenselijkheid. Verkeerd zegt Mulisch en hier ligt o.m. de grote waarde van dit boek. Mulisch toont inderdaad op een angstwekkende en revelerende wijze aan dat Eichmann, zoals trouwens de assistent van diens advokaat getuigt, 'de gewoonste man is die men zich kan voorstellen: ongeoorloofd normaal'[13.]. Van bij de aanvang van zijn boek stelt Mulisch dan ook 'wie deed wat Eichmann deed is niet zozeer anders dan wij'[14.]. Eichmann is het type van de plichtsgetrouwe burger die 'zich onderscheidde door gehoorzaamheid, vlijt en stiptheid'[15.]. Zeker niet gedreven door enig haatgevoel t.a.v. de joden zoals Hitler en Himmler, of gedreven door een filosofische of politieke overtuiging. Uit zijn verklaringen en zijn getuigenissen blijkt enerzijds duidelijk dat hij geen antisemiet was, dat hij joodse vrienden had, zich erg interesseerde voor de joodse kuituur, een grote bewondering had voor 'hun onverzettelijke wil tot leven' en een fanatiek zionist ware geweest indien hij jood ware geweest, en anderzijds dat hij zich niet interesseerde voor Hitler, de officiële partijlektuur nooit gelezen heeft en Mein Kampf slechts oppervlakkig en onvolledig. Hij was een van die 'godvergeten ambtenaren die hun dore godvergeten plicht deden'[16.], en 'voor wie het onverschillig is of het door hen uitgevoerde bevel afkomstig is van een ploert, een geïnspireerde, een gek of een goed mens en hoe het luidt'[17.]. Een van die duizenden ambtenaren (alleen reeds de S.D., waarvan de IV B4, met aan het hoofd Eichmann, een onder-onderafdeling was, telde 200.000 functionarissen) die slechts gehoorzaamden aan 'Het Bevel'. Mulisch twijfelt er dan ook geen ogenblik aan om (terecht) te zeggen 'Een miljoen anderen zouden in zijn plaats hetzelfde gedaan hebben'[18.], er later aan toevoegend 'in alle landen der wereld loopt hij (het) vrij rond, geen enkel uitgezonderd, ook Israël niet'[19.].

Eichmann die, naar hij zelf verklaarde te teergevoelig was om arts te worden, was een eerzaam burger, zoals al die eerzame burgers die deelnamen aan de Wannsee-Conferentie, waarop op 20 januari 1942 besloten werd tot de uitmoording van elf miljoen mensen. 'Het waren de hoge functionarissen van alle betrokken ministeries en instanties, de meesten van hen met akademische graden aan Europa's beroemste universiteiten en vader van veelbelovende kinderen'[20.]. Volgens Mulisch worden de uit hun brein voortgesproten gruwelen al te graag onmenselijk genoemd, beter is het volgens hem vast te stellen dat het typisch menselijk is. 'Een menselijkheid in haar zuiverste meest abstracte vorm: zonder slachtoffers aanwezig, zonder druppel bloed, louter als idee, groepjes heren met een glas cognac in de hand'[21.].

Tot nadenken stemt dan ook de vaststelling van Mulisch dat een der gruwelijkste massamoorden aller tijden beslist en geadministreerd werd door nette heren en intellectuelen. Zij zijn zoals Eichmann 'onzichtbaar', zij zijn de kleinste man, die zo

klein kan zijn omdat de techniek zo groot was (is). En wie ‘met een zucht van verlichting’ meent dat dit alles tot ‘het verleden’ behoort ‘vergist zich’[22]. Integendeel zegt Mulisch, Eichmann is ‘het symbool van de vooruitgang[23], ‘het prototype van de hedendaagse mens die de machine schiep naar zijn evenbeeld’[24].

‘Laat daarom niemand zo'n grote mond opzetten’, zegt Mulisch, ‘de huidige maatschappij berust eerder op Eichmann dan op Chessman’[25].

‘Wij moeten niet blijven letten op misdadigers, wij moeten blijven letten op de doodgewone mens’[26]. En even moest ik denken aan de duitse massapsychose omtrent de Baader-Meinhof-groep en het praktisch stilzwijgen van diezelfde massa over de aankoop van de neutronenbom, en t.a.v. het derde-paginanieuws over de door de C.I.A. gedane proefnemingen (waarvan sommigen met dodelijke afloop), tijdens dewelke zieken en gevangenen werden onderworpen aan electrische schokken, bestralingen en ultra-sone geluiden.

De techniek, de vernietigingsapparatuur, ‘de machine’ ten tijde van Eichmann is kinderspel vergeleken met die van nu. Groot is dan ook ‘het gevaar’, schrijft Mulisch dat ‘tegelijk met de machines veranderde mensen ter wereld zullen komen, mensen als machines, gehoorzamend aan impulsen, zonder mogelijkheid deze op hun aard te onderzoeken’[27]. Dat dit gevaar ondertussen werkelijkheid is geworden hoeft geen betoog. Mulisch stelt dan ook vast (nu vijftien jaar geleden) dat Eichmann ‘definitief geschiedenis is geworden’ en ‘de mensen elkaar met een vernietiging bedreigen, waarnaast de jodenvervolging een bagatel zal worden, een herinnering aan de goede oude tijd. En zomin als Eichmann weigerde zal geen Amerikaan of Rus die, komt het bevel, zal weigeren de bommen in het zachte vlees van hele volkeren te werpen’[28]. De ambtenaren zullen weer hun plicht doen en niemand zal zich weerom iets te verwijten hebben, d.w.z. wij zullen allen weerom schuldig zijn. En weerom zal Eichmann, in wie Mulisch de verpersoonlijking van de gewone mens, het ‘Massentier’, het ‘Gewohnheitstier’, gehoorzamen, als een dienende machine, zonder gevoel, zonder berouw.

En Mulisch verwittigt ons ‘als de openbaring de volgende keer in ons midden verrijst, zal het ons vergaan als de duitsers. Ik geloof dat men zich daarover weinig illusies hoeft te maken’[29]. Deze illusie is des te kleiner daar ‘de dingen wel eens in die zin konden veranderen (waar niet weinig tekenen op wijzen) dat er steeds minder christenen, kommunisten, socialisten en nazi's zullen komen, steeds minder ideologen en gelovigen, tot er alleen nog Eichmanns bestaan in een wereld van machines, - waardoor de kansen van de man met de “openbaring” die er steeds zal zijn, tot in het volstrekt onvoorstelbare zullen stijgen’[30].

Al was het alleen maar om hiervan tot over nek en oren doordrenkt te zijn, kan ‘De zaak 40/61” niet genoeg gelezen en herlezen worden, want vergeten wij niet dat “Iedereen die dit leest, binnen minder jaren dan hij vingers heeft in het vuur kan worden geworpen van zijn eigen huis, waarin hij op dit ogenblik zit. Omdat hij lezen kan bijvoorbeeld, of omdat hij blond haar heeft, of om redenen die hem niet duidelijk gemaakt zullen worden’[31].

Eindnoten:

1. Van Vliet, Eddy, ‘De vierschaar. Gedichten 1962-1972’, Amsterdam-Brussel, Paris-Manteau, 1973, p. 18
2. Mulisch, Harry, ‘Voer voor psychologen’, Amsterdam, Bezige Bij, 1961, p. 33 (Hierna: V.V.P.)
3. Mulisch, Harry, ‘De zaak 40/61’, Amsterdam, Bezige Bij, 1962 (Hierna: D.Z.)
4. D.Z., p. 181
5. D.Z., p. 191
6. Mulisch, Harry, ‘Mijn getijdenboek’, Amsterdam, Landshoff, 1975 (Hierna: M.G.B.)
7. Mulisch, Harry, ‘Wat gebeurde er met Sergeant Massuro?’, Amsterdam, Bezige Bij, 1972.
8. Mulisch, Harry, ‘Wat gebeurde er met Sergeant Massuro?’, Amsterdam, Bezige Bij- 1972.
9. M.G.B., p. 64
10. M.G.B., p. 61
11. V.V.P., p. 130
12. M.G.B., p. 65
13. D.Z., p. 48
14. D.Z., p. 11
15. D.Z., p. 23
16. D.Z., p. 161
17. D.Z., p. 125
18. D.Z., p. 48
19. D.Z., p. 133
20. D.Z., p. 149
21. D.Z., p. 150
22. D.Z., p. 101
23. D.Z., p. 105
24 D.Z., p. 132
25. D.Z., p. 135
26. D.Z., p. 132
27. D.Z., p. 132
28 D.Z., p. 179
29 D.Z., p. 173
30. D.Z., p. 135
31. D.Z., p. 101

J.H. Donner & Helbertijn Schmitz-Küller over het stenen bruidsbed

J.H. Donner

Geachte Mevrouw,

Met grote belangstelling las ik uw studie over *Het Stenen Bruidsbed*, die begin dit jaar uitkwam in de Synthesereeks.

Eindelijk eens iemand die het aandurft er serieus op in te gaan! Uw kijk op het boek staat diametraal tegenover de mijne, maar ongetwijfeld ligt dat aan de roman zelf, die nu eenmaal in hoge mate voor meerdere uitleggingen vatbaar is.

Want wat *is* het nu eigenlijk: een psychologische roman over een oorlogsvlieger, die terugkomt naar de plaats des onheils en aldaar een liefdesavontuurtje heeft, of een liefdesroman, waarin ook het vreselijkst oorlogsgeweld niet meer is dan één grote metafoor om de liefde tot uitdrukking te brengen?

U kiest zonder meer voor het eerste, wanneer u onderwerp en thema van de roman omschrijft, maar daarbij stuit u op zeer veel, dat u ongerijmd moet voorkomen en dat u dan maar afdoet als ‘overdreven’, ‘te mooi’ of ‘zwak’.

Gezegd moet worden, dat vrijwel iedereen dat deed toen de roman in 1959 uitkwam, want dit lezen vanuit de vertelillusie en de eventuele psychologie van de hoofdpersoon is blijkbaar kenmerkend voor de Hollandse lezer, zoals ook sterk naar voren komt in de andere deeltjes van de Synthesereeks.

Gelukkig heeft u het boek wel zeer nauwkeurig gelezen - ik vond slechts één vergissing van feitelijke aard - en ondanks uw naar mijn mening onjuiste uitgangspunt, maakt u toch veel opmerkingen, waar ik op kan inhaken om er mijn eigen visie tegenover te stellen.

Want voor mij is *Het Stenen Bruidsbed* in de eerste, de tweede en de derde plaats een liefdesroman. Onderwerp zowel als thema zijn beide de in oorsprong romantische idee van de absolute liefde. Absoluut want ‘losgemaakt’ uit de zorg om verleden of toekomst, die liefde, die in een volstrekt ‘nu’ zoekt de tijd te boven te gaan. Expres druk ik het wat hoogdravend uit - want in feite gaat het natuurlijk om een hoogst promiscue ‘liefde-adieu’, neuken en wegwezen - om dit werk in een traditie te plaatsen en het vooral als lyriek onder de loep te nemen.

Laten wij maar direct uit de roman zelf putten. Grote nadruk ligt daarin op de, ook typografisch duidelijk onderscheiden, z.g. zangen. Ook u gaat daar diep op in, speciaal op de tweede, want die vormt inderdaad het hart van de roman.

U probeert de functie van deze zangen te plaatsen als een soort flashback van een de hoofdpersoon achtervolgend verleden. Daarbij lijkt u het meest wezenlijke in deze zangen te ontgaan n.l. dat daarin *de vertelling gewoon doorgaat*.

Corinth heeft Hella tussen de lakens gekregen en midden in een zin overslaand in een totaal andere toonaard, wordt weergegeven, wat zich vervolgens tussen hen afspeelt: Hij steekt hem erin en haar vermaning indachtig ‘zul je oppassen’ trekt hij hem nog wel terug voor hij heftig klaarkomt, maar na enkele minuten rust ontlaadt hij zich opnieuw, nu in haar mond.

In het weergeven van dergelijke gebeurtenissen grijpt Mulisch graag naar de lier en in uitbundig over elkaar heen buitelende metaforen barst hij uit, plonk, plonk:

‘Over zijn schuddend kanon hangt de blauwogige en in de staart roept de nimmer falende en hem antwoordt de stedenverdelger: Bommen los en terwijl hij onder zich twee schepen ziet gebotst en brandend ter aarde storten, springt het heerlijk luchtschip op, steigert en loeit van wellust. En nadat zij vijf minuten gevlogen hebben in een edele boog over de stad, volgt het luchtkasteel de zachte wendingen van de stroom en alle vliegers lachen en dan jaagt hij de kogels voor zich uit het water in, in de hoofden, koppen, testen...’ Dit soort metaforiek is natuurlijk om te lachen en te huilen tegelijk en als zodanig is het wel bedoeld ook, maar daarom moet men toch wel doorzien, dat het metaforiek is en waarvoor die zangen eigenlijk staan.

Gedrieën geven zij een liefdesgebeuren weer. In de eerste, wanneer Corinth alleen op bed ligt, nadat hij enige uren naast Hella in de auto gezeten heeft, gaat het over de begeerte, die nog niet onmiddellijk kan toeslaan, de hatelijkheid van de tijd, die altijd uitstel nodig maakt (de vliegtuigen moeten ‘uitwijken’); de tweede is de ontlading in het nu en in de derde komt de grote afknapper, de angst van de eenzaamheid, waarin de tijd haar gruwelijkst gelaat toont in het ‘voorbij’.

Aldus vormen die drie zangen het eigenlijk verhaal van *Het Stenen Bruidsbed* en dat niet primair als verhaal over een bombardement - dat is slechts de vertelling - maar hun karakter is verwijzend naar de liefde zelf.

Nu wilt u in die zangen en hun kwasi-homerische toon vooral het ‘doorprikken van valse heroïek’ zien. Dat zit er misschien ook nog wel in, maar dat is iets dat van iedere epiek gezegd kan worden, want ook Homerus zelf bezong iets, dat tenslotte niet meer was dan de nare vechtpartij van een stelletje schurken om een hoer.

Maar hier fungeren de zangen niet als - eventueel valse - epiek, maar als lyriek, het in taal begeleiden en weergeven van een liefdesgebeuren. Natuurlijk is het wel een hoogst extreme vorm van lyriek. Denis de Rougemont, die in zijn *Liefde en Avondland*, de historie van dit literaire thema nagaat, achtte haar zelfs onmogelijk. Hij was van mening, dat na de massaslachtingen van W.O. I - Verdun - de liefde niet meer was weer te geven in termen van de moderne oorlog. Het

tegendeel te willen bewijzen is, naar mijn stellige overtuiging, Mulisch' diepste drijfveer geweest, bij het maken van *Het Stenen Bruidsbed.* (In het libretto van de opera Axel gaat hij nog verder. Daar wordt de 'liefdesdood' gelijk gesteld met het 'goud van Auschwitz'.)

Wanneer men de centrale functie van de zangen doorziet, begint men ook op te merken, dat al voordien de taal begon te 'zwellen', iedere keer dat Corinth en Hella elkaar maar aankeken.

U vindt dat 'een lachwekkend effect'. Dat vind ik, op mijn beurt, dan nogal mafketelig van u, maar wanneer u zegt, dat dat 'uit de toon valt' heeft u volkomen gelijk, want deze abrubte overgangen in toonaard vormen een wezenskenmerk van de compositie van de roman.

Naast de zangen zijn nog veel meer van die plotselingen erupties te signaleren. Vooral vallen daarbij die visioenen op, waarin de vernietiging van de stad op extatische wijze beleefd wordt. Ook al passen zij binnen de vertelling als een soort invallende gedachte van Corinth, zij moeten toch primair gelezen worden als afzonderlijke, sterk orgiastische 'gedichten', die losstaan van Corinths gemoedsleven, maar vooral refereren aan het centrale thema van de roman: de absolute liefde, het volstrekte orgasme.

Het is niet doenlijk in kort bestek de totaalopbouw van deze roman te analyseren, maar uit het beeld, zoals ik het hier van de roman schets, blijkt al wel, dat ik wat anders lees dan u. U zoekt samenhangen en verklaringen vanuit de vertelillusie en gaat de hoofdpersoon te lijf met een vaag invoelende, maar sterk moraliserende verpleegsterspsychologie vol grijpgrage begrippen als 'schuldgevoel', 'verdringing' en 'ontlopen van verantwoordelijkheid'. Ik wil echter weten, hoe het boek in elkaar zit. Ik probeer het *rithme* te vinden, de *vorm,* die voor mij ook niet een tegenstelling is tot de inhoud (of een soort toegift, zoals de recensenten hier. te lande maar al te veel schijnen te denken), maar de vorm is het *eerste* gegeven, van waaruit de inhoud eerst kan worden afgeleid.

Voor mij ligt de *handeling* van een roman niet in de vertelling, maar in *het vertellen* om het eens precies te stellen.

En dan is er nog iets, waarop ik graag uw aandacht zou willen vestigen. In uw studie citeert u enige malen mijn artikel in Podium '59. Van dit schrijfsel blijkt u totaal niets begrepen te hebben; ik wil onmiddellijk aannemen, dat dat aan het artikel zelf ligt - ik heb het zo net ook nog eens overgelezen, en niet zonder verbijstering - maar toch geef ik daar al precies aan, wat in deze roman misschien wel het allervreemdste is. Ik grijp de gelegenheid aan, om nog eens onder woorden te brengen, wat voor mij in deze roman het meest belangwekkende is.

Er is in deze indirecte, maar daardoor juist weer zo directe manier van vertellen, zoals Mulisch dat doet, een eigenaardig fenomeen te signaleren: als het vertellen zich sterk van zichzelf *als* vertellen bewust is, heeft het ook de neiging *over* zichzelf te vertellen.

Dat is in lyriek een vrijwel vanzelfsprekend iets: 'mijn zingen is de liefde zelf', maar ook in veel eenvoudiger vertelvorm komt het voor, vaak als raamvertelling. Een prachtig voorbeeld daarvan is te vinden in de sprookjes van 1001 nacht, waar het verhaal over de vertellende Sheherezade eigenlijk nog het meest interessant is, omdat uit die vertelling de zin en de functie van dit vertellen als zodanig naar voren

komt: zelfbehoud om de machten der duisternis te boeien. Dit ‘zichzelf vertellen’, dat, wanneer men er eenmaal oog voor gekregen heeft, een enorme rol blijkt te spelen in alles wat Mulisch schrijft, heb ik indertijd ‘seautoscopie’ genoemd (overigens nog niet in genoemd Podiumartikel). Je zou het misschien ook ‘tautologie’ kunnen noemen, of zelfs ‘narcisme’, maar dat zijn termen, die onder een dikke laag moralisme geraakt zijn en dus niet meer goed bruikbaar.

In Mulisch' latere *De Verteller* volstrekt zich deze seautoscopie inderdaad als raamvertelling enz. enz. - wat een fantastische ingewikkeldheid meebrengt, maar in *Het Stenen Bruidsbed* is het nog zeer dromerig en onuitgesproken. Ook ik ‘zag’ het pas, toen het boek allang uit was. Het speelt zich vooral af in het tweede hoofdstuk, waar Corinth het huis wordt binnengeleid, waar hij gedurende de roman zal verblijven. Dit zeer merkwaardig gebouwde huis, zie ik als een afbeelding van het boek zelf. Het wordt een ‘architektonische koortsdroom’ genoemd en in de dan volgende nadere omschrijving herkent de lezer, die de opbouw van het boek enigszins doorziet, een treffende aanduiding: ‘terrassen, veranda's, balkons, trappen naar weer andere terrassen, holen, nissen, klaterbekkens, dichtgemetselde en weer doorgebroken deuren en in de hoogte kleine torens en daktuintjes in verdiepingen, - van baksteen, natuursteen, hout, lei, zandsteen...’, waarna in één enkele zin *het* grote probleem bij de beoordeling van dit schrijverschap wordt aangeduid met de opmerking: ‘het huis was niet gebouwd, maar gegroeid als een boom.’

Eigenaar van het huis is Herr Ludwig. Bij herhaling wordt hij in dit hoofdstuk met een kapitein vergeleken en het huis, in relatie tot hem, met een schip. Voor zover de roman ‘loopt’ is Ludwig een beeld van de schrijver als de man op de brug, die de koers uitzet. Deze Ludwig is een geboren verteller, maar zijn verhalen staan wat los van de onmiddellijke werkelijkheid: staande voor de leegte van de stad, die er niet meer is, begint hij over Napoleon in 1813. Zijn vertellen geeft blijk van een romantische instelling, maar hij is toch ook scepticus en vooral erg rancuneus.

Wanneer deze beheerste geest in zijn eentje *Het Stenen Bruidsbed* geschreven had, zou het in Holland als een stilistisch meesterwerk ontvangen zijn, maar Mulisch zelf denkt daar anders over, want het is duidelijk dat deze ‘Kritikus’ en ‘Magister’ als weliswaar noodzakelijk, maar tevens als een belachelijke aansteller wordt afgeschilderd.

Even later ontmoet Corinth de zwakke plek in Ludwigs bestaan: het schandknaapje Eugène. Van deze kan men alleen nog maar zeggen, dat hij de Schoonheid Zelf is, het Begin van de Verschrikking, de incarnatie van de lyriek.

Deze twee drukken de innerlijke spanning uit binnen dit schrijverschap tussen de controlerende functie enerzijds en de ongebondenheid van de lyriek anderzijds. U zelf signaleert deze innerlijke spanning in uw studie, wanneer u in het laatste hoofdstuk ‘de stijl’ behandelt. U stelt dan vast, dat de stijl van de roman een combinatie is van twee uitersten: ‘aan de ene kant zakelijk, direct, soms cru, aan de andere kant meer beeldend, in het beste geval persoonlijk en origineel...’ en dan werkt u vervolgens weer met de grote domper, want het is duidelijk dat u die meer uitbundige kant van het boek eigenlijk maar ongepast vindt.

Wanneer wij die vooroordelen daar nu vanaf trek-

ken is de vaststelling op zichzelf volkomen juist. De manier waarop deze roman is geschreven is in hoge mate gespleten, om niet te zeggen: verscheurd. Het begrip ‘stijl’ zou ik nooit zo hanteren, als u het doet en zeker niet met betrekking tot deze roman, want het opvallende daarin is juist, dat in een veelheid van stijlen geschreven wordt, dat daarin meerdere schrijvers, vertellers en essayisten aan het woord zijn, niet eens na elkaar, maar ook tegelijk door elkaar heen sprekend, vaak in één zin, in één woord zelfs. Daardoor ontstaat de dubbelzinnigheid, die dit schrijven zo kenmerkt en dat wordt in de geschetste seautoscopie bijzonder treffend geïllustreerd.

Speciaal wil ik nog wijzen op de ‘sleutelscène’, die even later volgt in dit tweede hoofdstuk.

Nadat Corinth Ludwig en Eugène ontmoet heeft, ontstaat enig geharrewar over de sleutel van zijn kamer. Die zit in een kastje, maar dat is op slot, terwijl merkwaardigerwijze de sleutel van dat kastje *in* het kastje zelf ligt!

Daar wordt dus geciteerd: ‘Het boek is een afgesloten kast en de sleutel ligt in de kast’ uit het naschrift van Archibald Strohalm. Terwijl nu het ontuchtig tweetal doende is aan het kastje te rukken om de sleutel te voorschijn te halen, gebeurt er iets waarlijk adembenemends: ‘Terwijl Eugène sierlijk toesprong en Ludwig hielp met het kastje optillen en omdraaien, ontdekte Corinth een tweede kamer, die in de kamer gebouwd was; met kozijnen en glas, trapje en deur; daarbinnen lag een vrouw in bed, hij zag alleen haar witte haren op het kussen, zij keek naar buiten, maar lag te plat om de stad te kunnen zien. Op een gedekt tafeltje stonden bloemen en sinaasappels.’ Dit is dus de sleutel! Is daar nog iets van te zeggen?

De diepe gespletenheid van dit schrijverschap komt voort uit een uiteindelijke terughoudendheid, een zekere schroom, iets als verdriet, zonder welke de controlerende functie tot schaamteloosheid zou vervallen en de uitbundigheid tot zinloosheid.

De verzorging van deze oude vrouw - misschien zijn moeder - vormt het bestaan van Ludwig en zolang Eugène maar bij haar in de buurt is, blijft alles nog in toom; pas wanneer dat duvelsjong haar verlaat, 's nachts het dak opgaat en de sinaasappels aan Corinth aanbiedt, klapt de roman ineen. Het beeld van die zieke oude dame rijmt op de ‘vrouw der verborgenheid’ in het glas-in-loodraam in de hal van het huis.

Het toppunt van seautoscopie wordt bereikt in de raadselachtige figuur van Krschowsky, de architect van het huis.

U doet een poging tot ontraadseling, waar u vervolgens zelf dan ook niet zoveel in ziet en knorrig spreekt u dan van ‘cryptogrammen’. Teveel gaat u er daarbij vanuit, dat Mulisch raadseltjes opgeeft, waarvan hij de oplossing zelf lachend in het vuistje houdt. Aan dit soort grapjes, die bijvoorbeeld bij de zwaar overschatte Nabokov al te overvloedig te vinden zijn, heb ik nogal een hekel, maar bij Mulisch hoeft men niet bang te zijn voor de gek gehouden te worden. De raadsels, die hij in zijn boeken projecteert, zijn voor hem zelf wel degelijk ondoorgrondelijk, ook al zal een enigszins kritisch lezer ze vaak snel in hun betekenis kunnen doorzien.

In dit uitermate gedepersonaliseerde schrijven vertegenwoordigt deze architect de hoop op een identiteit, een persoonlijkheid, die zich schrijvend in dit schrijven zal manifesteren.

Halverwege het boek, wanneer Corinth de nieuwe dag vol goede moed begint, de warmte van Hella's bed nog aangenaam in de benen - en de schrijver zo juist de formidabele tweede zang heeft volbracht - vindt hij een schriftuur van die

Krschowsky, die hem de hoop op een volledige oplossing geeft. Hij besluit het papier nog niet te lezen en steekt het bij zich. Tijdens zijn angstaanval in de late avond van dezelfde dag, leest hij de achterkant, de keerzijde van het boek, zou men kunnen zeggen, maar daar staan slechts woorden van grote eenzaamheid. Pas op de laatste bladzijde van het boek leest hij het geschrevene, maar daaruit blijkt eigenlijk alleen maar dat Ludwig in ieder geval gelogen heeft en dat deze Krschowsky alleen maar een verzinsel van hem was, iets wat Corinth al direct vermoedde, toen Ludwig er over begon: 'Hij is zelf Krschowsky'. *Het Stenen Bruidsbed* is niet gebouwd, maar gegroeid als een boom. Een architectonische koortsdroom, zonder architect.

Tot deze twee opmerkingen wil ik mij nu maar beperken: dat *Het Stenen Bruidsbed* primair als een erotisch werk gelezen moet worden en dat de gedepersonaliseerde wijze van schrijven zelf in de vertelling geïllustreerd wordt.

Die twee hangen natuurlijk onmiddellijk samen. Een man legt in een vrouw zijn individualiteit af en op dezelfde wijze is ook dit boek niet zozeer door een persoon geschreven: maar eerder door een horde. Dit afleggen van de persoonlijkheid wordt op het eind van de tweede zang, het hoogtepunt van het boek, zeer verborgen maar des te treffender aangegeven: 'En allen lachen, alle vliegers, Jim, Alan, Franck, Patrick en Archie en dan...' Dit meervoud wijst al op een totaal verlies aan individualiteit, maar nog veelzeggender is, dat de zesde vlieger ontbreekt: Harry (Hier staat de lezer bij het kernprobleem bij de beoordeling van dit werk. Die opsomming lijkt alleen gegeven, om het ontbreken van de eigen naam te doen uitkomen. Daar zijn overvloedig voorbeelden van te geven bij Mulisch, een berekening, of opsomming, of wending in de vertelling, die niet Klopt, maar waarbij juist die fout uiterst onthullend is. De fout lijkt dan juist de 'bedoeling'!

Maar de bedoeling van wie? Dat is de vraag naar Krschowsky. Ik heb mij bij mijn commentaar op Mulisch altijd verre gehouden van het begrippenarsenaal der psychoanalyse, omdat dat uit een verzameling dooddoeners bestaat, onbruikbaar voor de literatuur, maar wie in zoiets als een 'onderbewuste' geloofd komt in dit schrijven wel aan zijn trekken. Zo iemand zou het tweetal Ludwig, Eugène natuurlijk ook onmiddellijk als de tegenstelling 'über-ich' en 'Es' interpreteren).

Helaas kan men zich niet aan de indruk onttrekken, dat juist door deze beide elementen van erotiek en depersonalisatie dit schrijven op een muur van onbegrip bij de recensenten stuit. Voor erotiek hebben zij weinig gevoel. Zo juist las ik weer enkele besprekingen van *Oude Lucht,* het verhaal van een man, die neerstort in de droom van zijn vrouw. Dat is natuurlijk ook weer een beeld voor neuken, heel anders dan wel dan in *Het Stenen Bruidsbed,* want tussen lang getrouwde mensen, met al volwassen kinderen, maar toch: neuken. Dat blijkt de mafkezen geheel te ontgaan. Het gaat bij Harry eigenlijk altijd over neuken. Ik gebruik het woord met enig genoegen, want in zijn schaamteloze directheid is het het sleutelwoord tot deze hele schrijfactiviteit. Zelf gebruikt hij het nooit - in het Duits of in het Engels, zoals u zal zijn opgevallen (in de eerste druk van *Het Stenen Bruidsbed* staat trouwens nog

'Fock', misschien ook een 'bedoelde fout', want zijn moeder in Amerika corrigeerde hem snel per brief: 'in het Engels "Fuck", lieverd) - maar nooit gewoon neuken. Nee, nooit, behalve dan natuurlijk in het korte verhaal *Harry en het woord*, waar het drieëntwintig keer voorkomt.

H. Mulisch & J.H. Donner, opening: de getijden van Harry Mulisch, Letterkundig Museum, 31-10-1975/Den Haag

Ook het praeverbale, ontpersoonlijkte in dit schrijven, 'dat het unieke onverwisselbare stigma draagt van iemand die niet bestaat', vrezen de Hollandse lezers als drijfzand. Nog altijd is de traditie van Forum zeer levend, die het literair werk in de eerste plaats op de persoon wenst aan te spreken. Zelfs poëzie werd door hen op zeer vooringenomen wijze benaderd, wat hun eigen product bepaald niet ten goede kwam. (Wat Vestdijk eigenlijk bij Forum deed, is mij nooit duidelijk geweest). Nu stond die groep tegenover het opkomend facisme, dat zij vooral als een horde zagen, waartegen alleen vanuit het principium indivuationis weerstand geboden kon worden, naar zij meenden.

Tegenwoordig lijken de gevaren eerder van een geheel andere kant te komen - van de opzettelijke middelmatigheid, de ironie en het sarcasme - maar onverminderd gaat men voort met de melige manier van lezen, die door Forum werd geïnitieerd.

Ook uw behandeling van *Het Stenen Bruidsbed* staat duidelijk onder de invloed van die personalistische literatuurwaardering. U staat wel bijzonder gauw klaar iets gek te vinden! Daar staat echter tegenover, dat u een inderdaad zeer degelijke studie heeft afgeleverd. U verdonkeremaant eigenlijk niets uit het boek - althans zeer weinig - en noemt ook onbevangen een aantal dingen, die u zegt niet te begrijpen (en die, vanuit uw optiek ook inderdaad niet te begrijpen zijn). Maar u signaleert ze wel en daaruit spreekt de grote aandacht, die u voor de roman hebt opgebracht. Dit was het dan ook, wat mij inspireerde u eens te schrijven. U zoudt mij een groot genoegen doen, wanneer u op mijn opmerkingen zoudt willen reageren.

Hoogachtend,

J.H. Donner.

J.H. Donner & Helbertijn Schmitz-Küller over het stenen bruidsbed

Helbertijn Schmitz-Küller

Geachte Heer Donner,

Het zou mooi zijn als onze verschillende interpretaties van *Het Stenen Bruidsbed* elkaar aanvulden, maar helaas is dat maar zeer ten dele het geval, het lijkt wel of wij twee verschillende boeken gelezen hebben.

Voor u is *Het Stenen Bruidsbed* 'een liefdesroman waarin het vreselijkst oorlogsbedrijf uiteindelijk niet meer is dan één grote metafoor.' 'Onderwerp, zowel als thema, zijn beide de in oorsprong romantische idée van de absolute liefde, die in een volstrekt "nu", zoekt de tijd te boven te gaan.' U vindt dat zelf wat 'hoogdravend' uitgedrukt, ik vind het eerder verwarrend. Liefde, en dan zeker een overtreffende trap als 'absolute liefde', veronderstelt op z'n minst een betrokkenheid bij een ander, iets wat hier juist opvallend ontbreekt. Want over wat voor liefde gaat *Het Stenen Bruidsbed?* Liefde van de oorlogsvlieger voor de stad die hij bombardeert, liefde van Corinth voor Hella die na één nacht verdwenen is, liefde, even 'echt' maar ook even kortstondig als de haat voor een onbekende die voordringt in de ondergrondse.

In de liefdesdaad fungeert de ander uitsluitend als object, de aandacht is geheel op de eigen ervaring gericht.

'Het volstrekte orgasme', een term die u elders gebruikt, geeft beter aan waar het om gaat. De Rougemont had dan ook gelijk: wanneer men probeert liefde in termen van moderne oorlogsvoering te beschrijven, is het resultaat geen liefde meer, op z'n best erotiek, wat er natuurlijk mee te maken heeft, maar niet hetzelfde is.

U hecht groot belang aan de stelling dat er in de zangen 'gewoon doorverteld wordt', de zangen vertèllen het liefdesgebeuren, metaforisch weliswaar, maar het bombardement is 'slechts' de vertelling, de zangen verwijzen naar de liefde zelf. Wij moeten het bedgebeuren in détail vanuit het vliegtuig volgen, een interpretatie die de zangen geen goed doet. Waarom moet er trouwens zo nadrukkelijk gekozen worden? De zangen zijn een *combinatie* van erotiek en vernietiging en m.i. gaat het juist om die combinatie. Wanneer *Het Stenen Bruidsbed* niet méér zou zijn dan een gewaagde manier om 'liefde' in termen van moderne oorlogsvoering te beschrijven, dan was de roman voor mijn part een knappe prestatie, maar onbelangrijk. Maar het is meer, omdat het de konsekwenties van deze gelijkschakeling van vernietiging en erotiek laat zien, voor Corinth, maar daarmee ook voor ieder mens die (iets van) deze combinatie in zichzelf herkent.

Hier zit een belangrijk verschil in interpretatie tussen ons, u hebt mij niet van uw gelijk overtuigd en ik heb geen illusies dat het mij andersom zal lukken.

U verwijt mij dat ik woorden als 'schuld' en 'schuldgevoel' gebruik en u hebt gelijk als u zegt dat ze in de roman niet (of éénmaal, in ondergeschikte betekenis) voorkomen.

Dat wil echter niet zeggen dat ze dus in de beschrijving van datgene waar het om gaat niet thuishoren. (vergelijk uw bewering dat het in Mulisch' werk altijd om neuken gaat, terwijl het woord zelf er praktisch niet in voorkomt.)

Het is een van de sterke kanten van *Het Stenen Bruidsbed* dat het niet zozeer uitlegt als wel laat zien. Een nadeel van het woord ‘schuld’ is, dat het zo zwaar christelijk geladen is, een lading die hier niet zonder meer van toepassing is, maar toch is het 't besef van wat hij gedaan heeft wat m.i. de reden is van Corinths vreemd gedrag. Hij weet het eerst van zich af te zetten, maar op den duur mislukt dat, het achtervolgt hem en drijft hem terug naar de plaats waar het gebeurd is. Daar beleeft hij niet ‘een liefdesavontuurtje’, maar hij herhaalt zijn sexuele uitspatting van 11 jaar geleden, waarvoor hij, in tegenstelling tot de seksmaniak op de binnenplaats, niet gestraft is en die hij niet kan verwerken.

Dit alles is ‘de vertelling’, akkoord. Mijn interpretatie gaat inderdaad uit van de vertelling en van de psychologie van de hoofdpersoon, maar wat is er tegen om daarmee te beginnen, het boek wordt ons toch als roman en niet als lyriek gepresenteerd? Wanneer men dan op ‘ongerijmdheden’ stuit, kan men een andere wijze van interpreteren proberen. Ik heb uw uiteenzetting over de seautoskopie dan ook (weer) met veel belangstelling gelezen, omdat ik inderdaad met een paar elementen bleef zitten en enige daarvan ‘plaatst’ u in uw interpretatie.

De voor mij onbegrijpelijke epitheta van Ludwig, ‘de Grote Kritikus, de Magister,’ passen in uw interpretatie van zijn rol als kritisch verteller. Ik blijf het een bezwaar (van het boek) vinden, dat in het vlak van de vertelling voor deze termen geen verklaring te vinden is.

Krschowsky is volgens u de gewenste architekt van het huis-boek, die helaas een verzinsel van Ludwig blijkt te zijn. Waarom architekt? De weinige gegevens die we over deze figuur krijgen komen van Ludwig en van het knipsel.

Ludwig vertelt dat ‘zekere Krschowsky’ het huis, ‘een nauwkeurige nabootsing van een huis in Rome’ heeft ‘laten verrijzen’, ‘om er de dag na de voltooiing () zelfmoord in te plegen.’ Corinth vindt in een encyclopedie in de eetkamer een knipsel waarop hij ziet staan ‘door Dr. phil. A.P. Krschowsky’. Dit blijkt, als hij het later leest, een artikel te zijn over de archeoloog Schliemann,

dat geschreven is 'in het tweede oorlogsjaar'. Is het zo vanzelfsprekend dat een Dr. Phil., die schrijft over een archeoloog, architekt is, al heeft hij dan een huis 'laten verrijzen'? Corinth denkt na lezing van het knipsel: 'Ludwig heeft ook gelogen. In 1941 was het huis minstens tien jaar oud. Hij spreidde zijn knieën en braakte.' Waaruit 'blijkt' nu 'dat Ludwig in ieder geval gelogen heeft en dat deze Krschowsky alleen maar een verzinsel van hem was'? Uit het feit dat hij een verkeerd sterfjaar van deze heeft genoemd? (als Corinth tenminste de ouderdom van het huis goed geschat heeft.)

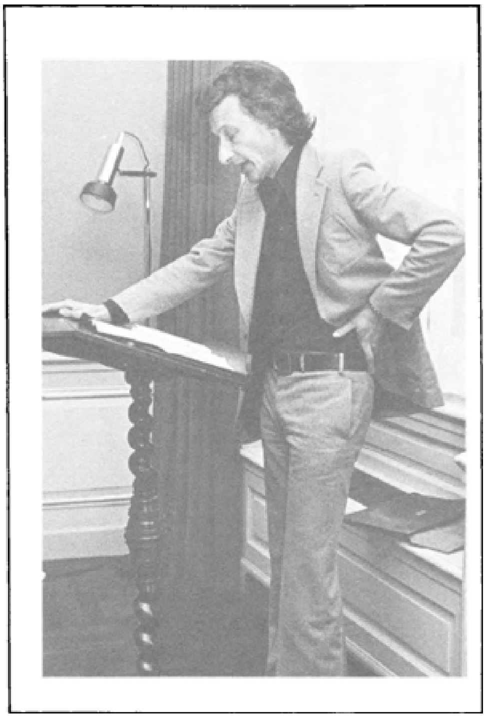
Ik vind dit inderdaad te ingewikkeld, van u, of van Mulisch. Ook als uw seautoskopische duiding juist is, dan nog vind ik het geen onredelijke eis om van een roman te verwachten dat je hem (ook) als roman kan lezen, dat de gegevens van de vertelling uit de vertelling verklaard kunnen worden.

De raadselachtige witharige zieke vrouw 'die te plat ligt om de stad te kunnen zien' en die Eugène zo nu en dan gezelschap houdt, is volgens u de sleutel tot het verhaal. U komt hiertoe volgens een redenering die mij toch weer sterk aan het oplossen van een cryptogram doet denken. Maar afgezien daarvan, welke deur opent deze sleutel? 'Daar is niets meer van te zeggen.'

U verwijt mij dat ik teveel vasthoud aan de vertelling, ik zou u kunnen verwijten dat u doet alsof er geen vertelling is. De verklaring die u geeft van de elementen waar ik mee bleef zitten (en die ik daarom veroordeelde, een minder sterke oplossing, dat geef ik toe) bevredigt mij niet. In het grotere geheel van het oeuvre van Mulisch kunt u best gelijk hebben (bv. dat de figuur van 'de moeder' een sleutel is), uw toepassing op *Het Stenen Bruidsbed* geeft m.i. een gewrongen resultaat waarin het boek in kwestie nauwelijks meer te herkennen is. Het moet toch zo zijn dat een diepere interpretatie het oppervlakte-verhaal verheldert en niet dat het er min of meer los van staat. Dit ligt niet alleen aan u, maar ook, zoals u zegt, 'aan de roman zelf, die nu eenmaal in hoge mate voor meerdere uitleggingen vatbaar is.' Het boek heeft iet hybridisch' en u juicht dat toe als wezenskenmerk, terwijl ik het eerder betreur.

Deze gespletenheid komt zowel in het verhaal als in de stijl tot uiting. Als ik u goed begrijp, ziet u *Het Stenen Bruidsbed* als een roman in proza waar, voor wie goed kijkt, de lyriek eerst verborgen en fragmentarisch doorheenschijnt om dan volledig door te breken in de zangen. Om die onderliggende lyriek gaat het, Eugène wint en Herr Ludwig verliest.

U veronderstelt dat ik de lyriek veroordeel omdat ik het 'ongepast' zou vinden in een roman over een soort van oorlogsmisdadiger. Dat is niet de reden, waarom zou zo iemand niet lyrisch beschreven mogen worden? Het lyrische in de zangen is funktioneel (gelukkig zijn ze niet alléén lyrisch, juist de homerische epische vorm met lyrische uitschieters zorgt ervoor dat het bombardementsverslag leesbaar blijft, als het puur lyrisch zou zijn, zou de ironie verdwijnen). Maar 'het zwellen van de taal, iedere keer als Corinth en Hella elkaar alleen maar aankijken' heeft op mij, mafketelig als ik ben, voornamelijk een lachwekkend effekt, ik vind het daar niet zozeer 'ongepast' alswel slecht passend. Dat dit 'uit de toon vallen', de stijlverandering, zeer kenmerkend is voor *Het Stenen Bruidsbed* ben ik met u eens, alleen, dáárom is het nog niet overal geslaagd.



Bij de opening van de tentoonstelling over Ed Hoornik, Letterkundig Museum/Den Haag

Door de coherente vertelling van *Het Stenen Bruidsbed* steken zo nu en dan punten van iets anders dat kennelijk te diep ligt om duidelijk te worden. U grijpt deze door het oppervlakteverhaal heenstekende punten - zoals ‘de Grote Kritikus’, de geheimzinnigheid rond Krschowsky, de witharige vrouw, de plotselinge stijlovergangen - aan om dit onderliggende op het spoor te komen. Ik zeg niet dat u dit niet lukt, maar ik herken het resultaat niet meer als dit boek, *Het Stenen Bruidsbed*. De door u losgepeuterde, misschien nauwelijks bewuste opzet, is het gevoel dat wij om het boek te begrijpen niet zozeer het kastje om moeten draaien, alswel zelf op ons hoofd moeten gaan staan, terwijl ik *Het Stenen Bruidsbed*, ondanks mijn bezwaren, wel degelijk een boek vind dat overeind gelezen kan en moet worden.

Hoogachtend,

Helbertijn Schmitz- Küller

Literair Toerisme/*Clara Eggink*

Pierre H. Dubois. Schrijvers in hun Landschap II. Verkenningstochten door de Franse Literatuur. Nijgh en Van Ditmar 1977.

Pierre Dubois, dichter, romanschrijver, essaist, is naast zijn creatieve bezigheden een mens dat leeft voor en met de letterkunde.

Zijn voorkeur gaat uit naar de Franse. Tenminste, dat is zo mijn indruk. Behalve een kenner is hij ook een lezer waarmee ik bedoel te zeggen dat hij waarschijnlijk even hartstochtelijk zou lezen als hij geen dichter, schrijver enz. was. In de inleiding van zijn eerste bundel Schrijvers in hun Landschap heeft hij lezen zo terecht 'die dubbele beweging van ontvluchten en herkennen' genoemd.

Het zal dus niemand verwonderen dat Dubois, als hij op reis gaat in Frankrijk, de plaatsen en landstreken gaat bekijken waar zijn geliefde schrijvers gewoond en geleefd hebben. Zo ongeveer als de liefhebbers van architectuur of schilderkunst na veel voorbereiding bouwwerken en musea opzoeken, de klimgragen de hoogste toppen of de skiërs de diepste sneeuw, ook na veel voorbereiding.

Over deze liefhebberij van hem zegt hij o.a. 'de lezer geeft er zich geen rekenschap van hoe concreet de wereld is waarin de levens van de romanfiguren, waarover hij leest, zich afspelen. Dat is wel degelijk de wereld waarin de schrijver als kind speelde en droomde, als volwassene mijmerde, liefhad en wanhopig was'.

De keuze van Dubois is natuurlijk gebonden aan zijn persoonlijke voorkeur, maar het is niet de voorkeur van iemand die met alle geweld de parelduiker wil uithangen. De schrijvers van wie hij het grondgebied heeft verkend, zijn beroemd en hun namen kunnen geen beschaafde mens vreemd in de oren klinken. Dubois leidt je (in het eerste deel) b.v. naar Normandië, het landschap dat Guy de Maupassant als achtergrond voor zijn verhalen gebruikte. Je gaat de Seine langs om Maeterlinck, Victor Hugo en André Gide in hun omgeving te ontmoeten. In Touraine 'klinkt de lach van Rabelais nog na' en in Bretagne sta je bij dat wonderlijke graf van Chateaubriand, dat dagelijks aan eb en vloed onderhevig is.

In de, in mijn ogen maar Dubois spreekt mij tegen, weerzinwekkende tweelingstad Charleville-Mézières heeft de arme Rimbaud een part van zijn leven moeten doorbrengen, geen wonder - en uit Grenoble is, behalve handschoenen, ook Stendhal voortgekomen. Op verkenning gaan levert altijd avontuur op, of men dit nu per boek doet of letterlijk. Op de beide manieren tegelijk blijkt uitermate bevredigend te zijn.

Het hierboven staande schreef ik ongeveer bij het verschijnen van het eerste deel van 'Schrijvers in hun Landschap', in 1971. Met dit tweede deel in handen zou ik eigenlijk hetzelfde kunnen zeggen maar gedwongen door welhaast dithyrambische gevoelens, slaak ik de bijna jaloerse verzuchting: hoe heerlijk moet het zijn om zo te kunnen reizen en zo goed en diep de Franse literatuur te kennen.

Behalve in de landschappen waarvan de emanatie nog steeds in hun werk waar te nemen is, is Dubois, naar ik meen, zeer geïnteresseerd in de afstamming, (maar die behoort eigenlijk bij die landschappen), de liefdes en de sociale belangstellingen van zijn auteurs. Deze maken zijn korte levensbeschrijvingen, altijd in verband met hun boeken, zo levendig en ik zou bijna zeggen, naleefbaar. Hoe aangrijpend b.v. was het leven van de dichter-staatsman Lamartine en hoe boeiend en ook amusant dat van 'La belle Cordière', de mooie vrouw van de touwslager, Louise Labé, met haar talrijke liefdesavonturen. Wie zou zo'n leven zoeken in de rommelige handelsstad

Lion, behalve Dubois natuurlijk. En George Sand, stormachtig in de liefde en in de letteren, voorvechtster van de democratie; Léautaud, de geniale zonderling van de dagboeken, die op zijn oude dag opeens openbaar beroemd werd. In de letterkunde was hij dat allang. De zachtmoedige, verliefde dichter Gérard de Nerval - Al lezende had ik soms het gevoel dat de tijd wegviel en dat ik deze mensen ontmoette.

In zijn woord vooraf bij het tweede deel, zegt Dubois 'Ik ben doorgaans geneigd te denken dat mensen voor wie boeken "maar" boeken zijn, papier, letters, geen zogenaamde "levende" (en ik zeg niet: belééfde) realiteit, niet de ware lezers zijn. Het is waar dat de personages die men in een roman tegenkomt denkbeeldig personages zijn, die alleen in de verbeelding bestaan. Maar die verbeelding bestaat niet zonder iemand van vlees en bloed, in wie die verbeelding gevoed wordt met elementen die tot zijn unieke wereld behoren.' En zo is het wel. Indien ik nog tijd had, ging ik met deze beide boeken onder mijn arm op reis om dit alles óók te zien en te beleven. Want een ware lezer ben ik, geloof ik, wel.

PIERRE H. DUBOIS: 'Schrijvers in hun landschap II' Nijgh en van Ditmar 192 blz. 29,50

Franse kroniek
Pierre H. Dubois

Het oeuvre van Marquerite Yourcenar

Het is niet altijd de onmiddelijke actualiteit die aandacht verdient, maar de gelegenheid dient gretig te baat te worden genomen als de kans bestaat de aandacht te vestigen op een figuur of op literair werk dat in bijzondere mate de moeite waard is.

Die kans doet zich voor door de toekenning van de grote literatuurprijs van de Académie Française aan de schrijfster Marguerite Yourcenar, iemand die zeker niet onbekend mag worden genoemd en die in de laatste jaren ook meer dan eens belangrijke letterkundige prijzen toegewezen kreeg, maar die desondanks een auteur voor (betrekkelijk) weinigen is gebleven. Dat is niet helemaal verbazingwekkend want zij is zeker geen gemakkelijk auteur, maar voor Nederland doet de gelukkige omstandigheid zich voor dat twee van haar belangrijkste werken in onze taal zijn vertaald, namelijk de *Mémoires d'Hadrien* en *l'Oeuvre au noir*.

Marguerite Yourcenar (die eigenlijk Marguerite de Crayencour heet en wier pseudoniem dus een anagram van haar werkelijke naam is) werd in 1903 in Brussel geboren. Zij verbleef lang in Frankrijk, maar woonde nog langer in het buitenland. Tijdens en na de oorlog verbleef zij in Amerika waar zij een tijdlang Frans doceerde en zich toen terugtrok op Desert Island, vlak voor de Atlantische kust. De laatste jaren woont zij in Griekenland. Ook dat is niet zo vreemd want de klassieke oudheid speelt een belangrijke rol in haar werk. Haar eerste boek was een verhandeling over de Griekse dichter Pindaros en zij schreef ook veel kritische verhandelingen over Griekse teksten. Haar eerste roman *Alexis ou le vain combat* verscheen in 1929, een delicaat verhaal over een jongeman die aan zijn vrouw verslag uitbrengt over zijn verhouding tot haar en de innerlijke strijd die zijn liefde hem heeft gekost, omdat hij een homoseksuele neiging niet kan onderdrukken, zodat hij haar tenslotte verlaat. Daarna schreef zij nog een paar romans: *La Nouvelle Eurydice, Le dernier rêve* en *Nouvelles orientatles*. Er verschenen ook een paar toneelstukken: *Electre ou la chute des masques* en *Qui n'a pas son Minotaure*.

Maar een veel grotere bekendheid kreeg zij in 1951 met *Les Mémoires d'Hadrien*. Zij schreef deze roman, in de vorm van gefingeerde herinneringen van keizer Hadrianus, uit de tweede eeuw, al een eerste maal voor de oorlog; dat bevredigde haar niet en zij gooide het weg. Een nieuwe versie, geschreven tijdens de oorlog in Amerika raakte verloren, en het toeval van het terugvinden van de paar eerste bladzijden daarvan, bracht haar tot een derde manuscript dat tenslotte werd gepubliceerd en dat haar succes en bekendheid gaf.

Voor de schrijfster is Hadrianus een van de weinigen geweest die nog helemaal de Grieks-Romeinse cultuur vertegenwoordigde, maar tegelijkertijd al de kiem in zich droeg van de moderne wereld. In haar ogen was hij de eerste en - tot Karel de Vijfde zelfs de laatste - zoals zij in een interview vertelde, die de conceptie van Europa als geheel voor zich zag, maar tevens voorzag welke gevaren er dreigden.

Marguerite Yourcenar verplaatste zich in de persoon van de keizer door zich in te leven in de geschiedenis van zijn tijd, niet zozeer de uiterlijke als wel de innerlijke werkelijkheid van zijn personage naspeurend. Zij deed dat door de boeken te lezen die hij las, of gelezen kon hebben, door de documenten over hem te bestuderen, zijn

vrienden en vijanden onder de loep te nemen, door de invloed na te gaan die zijn lange zieke, waaraan hij tenslotte overleed, op zijn stemmingen en gedrag kon hebben gehad. Ofschoon niemand uiteraard kan vaststellen in welke mate zij daar inderdaad is in geslaagd, is het een feit dat de indruk die het boek maakt er een is van een zeldzame authenticiteit, van een geloofwaardigheid die alleen door een soort empathie kan ontstaan.

Dat kunststuk heeft zij - niet op dezelfde manier, maar wel met een zelfde succes - nog eens herhaald in de meesterlijke roman die in 1968 verscheen en waarvoor zij toen de Prix Fémina ontving, *l'Oeuvre au noir*.

Dit nieuwe boek was eveneens een historische roman, die zich ditmaal afspeelt in de zestiende eeuw, de renaissance. Opnieuw heeft zij zich met een ongelooflijke intensiteit in de eeuw verdiept en uit het boek blijkt tot in de kleinste details hoe enorm haar kennis is. In een 'Note de l'auteur' aan het einde van het boek vertelt zij hoe zij er koortsachtig aan heeft gewerkt tussen... 1921 en 1925! Haar bedoeling was toen een veel ambitieuzer werk dat zich over verschillende eeuwen en verschillende gemeenschappen zou uitstrekken. Dat plan heeft zij laten varen. Maar uit een overgebleven fragment, dat al het personage van de medicus, alchemist en filosoof Zenon bevatte, is deze centrale figuur van *l'Oeuvre au noir* ontstaan.

Wie aan een fictief personage in een roman die zich in het verleden afspeelt de specifieke realiteit wil geven die tijd en plaats vergen, merkt Marguerite Yourcenar op, wil hij van zijn boek niet min of meer een gekostumeerd bal maken, heeft weinig anders tot zijn beschikking

dan de geschiedenis en de historische feiten.

Zenon is een onwettig geboren kind, afkomstig uit Brugge in 1510, dat is dus negen jaar voor de dood van Leonardo da Vinci in Amboise, 31 jaar voor de dood van Paracelsus, 33 voor die van Copernicus, 36 voor die van Etienne Dolet, 43 voor die van Michel Servet. Hij is tijdgenoot voorts van de anatoom Vesalius, van de chirurg Ambroise Paré; als hijzelf sterft is Galilei vijf jaar. Dit geeft allemaal een idee van de tijd waarin de roman zich afspeelt en van het geestelijk en intellectueel klimaat ervan. Zenon is voorbestemd voor een religieuze loopbaan, waarbij men onwillekeurig aan Erasmus denkt, die ook ‘onwettig’ geboren is.

In Zenon heeft de schrijfster een personage gecreëerd waarin al deze dingen zich weerspiegelen: er is iets in van Erasmus, maar zij heeft zich ook geïnspireerd op de cahiers van Da Vinci. Theologie, reformatie, kabbalisme, politiek weeft zij met een verbazende kennis door elkaar en in de gebeurtenissen van het verhaal zonder dat men een ogenblik het gevoel heeft dat het toevoegsels zijn, of het verhaal een verzinsel. Het is er zo organisch mee vergroeid, er uit gegroeid zelfs, dat men zich nauwelijks voor kan stellen dat iemand dit alles *van te voren* weten moest om het zo te kunnen gebruiken, een van de voordelen van een zo langdurige omgang met de stof.

De roman bestaat uit drie delen. Het eerste, ‘La vie errante’ geeft de geschiedenis van zijn geboorte en jeugd, Zenon's studies in de theolgoie, de medicijnen, zijn eerste publikaties en reizen door Europa. In het tweede deel keert hij naar Brugge terug, waar hij in het hospitaal onder een schuilnaam zijn wetenschappelijk en medisch werk doet. In het derde, ‘La Prison’ raakt hij verwikkeld in een van die typische processen van destijds waarin de pogingen om aan het gezag dat het denken belemmert te ontkomen in bloed of vuur werden gesmoord. Zenon wordt veroordeeld, maar opent vlak voor de terechtstelling zijn polsen: zijn eigen einde kiezend bewijst hij zijn vrijheid.

Aldus samengevat zou men de indruk kunnen krijgen dat dit werk van Marguerite Yourcenar een historisch fresco is. Dat is niet het geval, of liever: haar boek is, als men dat wil, ook dát; maar het is veel meer. Haar kennis van die tijd is een zo natuurlijke verworvenheid geworden dat zij die hanteert als betrof het haar eigen tijd en het boeiende van haar roman is dan ook dat men bij alle bezwaren die men tegen het genre hebben kan, deze weerlegt door het enkele feit leven te zijn geworden. Haar objectiverende stijl die zeer gevoelig is, maar alle sentimentaliteit buitensluit, lost het historisch of historicerend besef op in een gevoel van parallellisme, een identificatie-proces dat het mogelijk maakt in termen van de renaissance denkend bezig te zijn met het heden.

Dit parallellisme wordt daarbij niet gevonden in een algemeen levensgevoel, hoewel het ook daarin ongetwijfeld te vinden is, maar voornamelijk in een haast systematische structuuranalyse van de zestiende-eeuwse maatschappij. En onder structuur-analyse versta ik hier niet een analyse der grote ontwikkelingslijnen, maar van de samenstelling van de onderscheiden cultuurlagen waaruit een beschaving en een maatschappij zijn opgebouwd of in de loop der tijden gegroeid. Dat manifesteert zich niet zozeer in beschouwingen als wel in soms korte, terloopse notities, de enkele woorden van een beschrijving of een karakteristiek die de vertrouwdheid verraden met de ‘bodem’ en die de aard daarvan ook meteen blootleggen. Dat te kunnen is

niet het loutere resultaat van kennis, maar de vrucht van een uitzonderlijke combinatie van kennis, ervaring en creativiteit.

Het zeldzame alchimistische proces (term die in dit verband in zijn volste betekenis kan worden gebruikt) waarvan niet alleen deze roman, maar een groot deel van het gehele werk van deze schrijfster getuigt, heeft tot een literaire perfectie geleid die in dit soort in de literatuur voorbeeldig is. Dat het met de Grote Literatuurprijs werd onderscheiden heeft op zichzelf uiteraard geen enkele bewijskracht, maar het betreft in dit geval een oeuvre van groot formaat.

Van Marguerite Yourcenar verscheen in het Nederlands een vertaling van *Les Mémoires d'Hadrien* bij Boucher in Den Haag en van *Alexis* en *l'Oeuvre au noir (Het hermetisch zwart)* bij Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam.

Engelse Kroniek/James Brockway

U leest deze kroniek - waarom, waarvoor? Voor nieuws over ‘het Engelse boek’, een bericht omtrent een opvallende nieuwe titel, een merkwaardige nieuwe naam? Als men auto's of vliegtuigen fabriceert, is het gewoonte het produkt op uitgebreid marktonderzoek te baseren. Maar hoe kan ik weten, wat u van mij wilt?

Deze kroniek komt in het eerste nummer van het nieuwe seizoen 1977/78, maar wordt geschreven tijdens de vakantiedagen als de hersens weigeren (en terecht) ingeschakeld te worden en als de gedachten alle ordening verwerpen.

Er liggen in mijn tas of 's nachts op de tafel naast m'n bed drie boeken, die weigeren uitgelezen te worden. Het zijn: *A Postillion struck by lightning* - eerste deel van een autobiografie door filmster Dirk Bogarde (werkelijke naam: van den Bogaerde - dus ergens van Nederlandse afkomst). Er wordt meestal automatisch denigrerend op autobiografieën van filmsterren gereageerd. Misschien terecht. Dit boek is in ieder geval goed ontvangen en populair geworden. Het is over de BBC-radio uitgezonden, als vervolgverhaal. Het heeft wel charme en is anders dan de meeste autobiografieën van dit soort, want het heeft min of meer de vorm aangenomen van een roman. Dat wil zeggen: over de jeugdjaren van de filmster wordt verteld met gebruikmaking van veel levendige, natuurlijke dialoog die Dirk Bogarde onmogelijk nog in zijn hoofd kon hebben zitten - hij heeft het dus alles opnieuw gemaakt, verzonnen. Scheppend werk dus - en daarom interessant, vooral als het werk van een toneelspeler en filmster betreft, die anders als tolk fungeert, die gelijk de vertaler, steeds bezig is, de woorden van een ander te interpreteren. Verder lijkt het boek weinig om het lijf te hebben, maar de volgende delen - over zijn werk en ervaring bij de film - kunnen heel interessant worden.

De tweede titel is *Laidlaw* door William McIlvanney, een veel bekroonde Schotse auteur aan wiens eerste roman *Remedy is none* (1966) de Geoffrey Faber Award werd toegekend. *Laidlaw* is zijn vierde boek en is anders: McIlvanney is op de ‘detective’ overgestapt en met *Laidlaw*, zijn Schotse inspecteur van politie, heeft hij een figuur à la Maigret geschapen. Op de stofomslag leest men dat dit boek het eerste van een reeks is. Naar mijn smaak is het boek interessant in de eerste plaats vanwege de milieubeschrijving - de enscenering is Glasgow, de grote Schotse industriestad - en wegens het Schotse dialect. Er is hier een duidelijke poging gedaan om de mensen en de sociale toestanden in deze stad te portretteren naast het portret van Laidlaw zelf en naast het verhaal van de moord op een tiener. In de tweede plaats wilde ik zelf een beetje speurderswerk verrichten. Als jongeman studeerde McIlvanney Engelse letterkunde en in zijn eerste roman - met een thema dat een gelijkenis met het Hamlet-verhaal toonde - vond ik sporen van een zekere ‘verliteratuurdheid’ en vooral een overdaad aan beeldspraak die een hinderpaal vormde. Hetzelfde, maar dan in mindere mate, vind ik weer in *Laidlaw*. Dit nieuwe boek van McIlvanney heeft niettemin zeer goede recensies gekregen, waaronder een vrij lange in het Amerikaanse blad *Time* (waar men ook ‘verliteratuurd’ schrijft in een Amerikaanse ontaal die dermate vol beeldspraak is gepropt dat hij voor buitenlanders vaak niet te volgen is.

Het feit echter dat *Laidlaw* door Amerikanen gewaardeerd is betekent dat het Schotse milieu en dialect enz. geen hinderpaal voor de Nederlandse lezer behoeven te vormen. Wel, hier en daar een puzzel.

Het derde nog niet uitgelezen boek, dat naast mijn bed ligt, heet *Children of the Sun* door Martin Green, een Engelse journalist die naar de Verenigde Staten is ‘uitgeweken’ en vanuit zijn nieuwe ‘home’ afbrekende boeken over de Britse (literaire) samenleving de wereld instuurt. Het eerste heette *A Mirror for Anglo-Saxons* en is in 1961 verschenen. Green is intussen professor geworden en is - op basis van wat ik tot dusver in *Children of the Sun* gelezen heb tenminste - tegenwoordig bezig jonge Amerikanen slecht Engels te leren en hen, wat de Engelse samenleving betreft, met zijn theorieën te misleiden. In zijn korte inleiding van 20 regels staan één taal- en vijf stijlfouten. Dit boek - over boeken, over auteurs - is té interessant om er hier alleen maar in het kort over te schrijven. Ik ben daarom van plan hierover meer uitgebreid in een volgend nummer, of elders, misschien in het weekblad *De Tijd* te schrijven. Laat ik voor het ogenblik volstaan met te melden dat deze Britse ‘Zonnekinderen’ van Green de culturele afdeling van de rijke, zeer rijke, verwende laag van de Britse bevolking in de jaren 1920-1950 is. Vele bekende auteurs behoorden tot deze kring, en eveneens de twee hoofdfiguren van Green's boek, Brian Howard, een bekende culturele homo die aan zijn eind kwam door zelfmoord te plegen in Parijs in de jaren vijftig en Sir Harold Acton, de estheet en historicus, die nog in leven is - hij woont (luxueus) te Firenze. Door zulke figuren als zijn hoofdfiguren te kiezen (het zijn, literair en cultureel gezien, figuren van het tweede plan en geen scheppende kunstenaars) heeft Green zijn argument verzwakt. Maar deze twee kenden al de belangrijke literaire figuren van hun tijd en daarom is het boek interessant. Meer hierover later.

Intussen heb ik gelezen *Lovers in Exile* -

vier novellen door de bereisde neef van Somerset Maugham - (Lord) Robin Maugham en de jongste verhalenbundel van Penelope Gilliatt *Splendid Lives*. Penelope Gilliatt, jarenlang filmrecensente van *The Observer* schreef het scenario voor die uitstekende film *Sunday Bloody Sunday* van een jaar of vijf geleden. *Splendid Lives* is haar tweede verhalenbundel. Het merendeel van deze verhalen zijn in *The New Yorker* verschenen. Het zijn alle stukken die het een of andere aspekt van onze moderne samenleving - of in het V.K. of in de V.S.- tentoonstellen beter nog, blootleggen. Bij voorbeeld: een glimpje van het leven van een Engelse geestelijke van 92 jaar die progessief denkt maar conservatief leeft, omringd door alle wereldse comfort. Of een Amerikaans radioprogramma voor ouden van dagen met advies over hoe je de touwtjes aan elkaar kunt knopen, of de afschuwelijke leegheid van je laatste jaren op deze aarde kunt vullen. Bij voorbeeld, door het cultiveren van aardwormen voor de vissport. Wrang, griezelig zelfs, maar nodig kommentaar.

Er is ook een nieuwe korte roman door de Ierse sex-schrijfster Edna O'Brien, met als titel *Johnny I hardly knew you*. Ja - ‘Johnny I hardly knew you - maar James Joyce, jou heb ik zéér nauwkeurig bestudeerd’. Het lijkt me zeker dat Edna O'Brien zich hier door de bekende laatste 40 bladzijden van *Ulysses* van James Joyce, met de monoloog van Molly Bloom, heeft laten inspireren. Want dit boek stelt de mijmeringen voor van een vrouw van middelbare leeftijd die haar jonge minnaar vermoord heeft... for no reason at all. Het is Edna O'Brien aan het oreren. Edna O'Brien op de planken. Edna O'Brien ‘delivering the goods’. Een onmogelijk, vaak bespottelijk relaas, met sex of sexgevoelens en verlangens doordrenkt, en alleen maar uitgegeven omdat het dit is en omdat het het etiket ‘Edna O'Brien’ draagt. En toch, wat schrijven en scheppen betreft, alle pretentie ten spijt, dichter bij het echte dan al het andere dat ik genoemd en even aangeraakt heb.

DIRK BOGARDE: A Postillion Struck by Lightning
Chatto & Windus

WILLIAM McILVANNEY: Laidlaw
Hodder & Stoughton

MARTIN GREEN: Children of the Sun
Constable

ROBIN MAUGHAM: Lovers in Exile
Heinemann

PENELOPE GILLIATT: Splendid Lives
Secker and Warburg

EDNA O'BRIEN: Johnny, I hardly knew you
Weidenfeld & Nichelson

Een kleine herinnering aan Hans Andreus... in *het Engels*
James Brockway

Van Hans Andreus heb ik maar een paar gedichten vertaald, dat was in het begin van de jaren zestig, toen ik nog in Amsterdam langs de Amstel woonde. Ik noemde dat in die dagen ‘the wrong side of the river’. Tussen de Sarphatibrug en de Magere Brug in, met theater Carré als buurman en het Frederikplein vlak bij, lag die plek weliswaar niet al te ver van het centrum af, en toch had ik altijd het gevoel, dat het centrum van het literaire leven dichter bij het Leidseplein lag. Bovendien: het straatje achter mijn flat droeg de nogal omineuze naam van ‘De Onbekende Gracht’. Die jaren, 1956-64, zie ik als een aparte fase in mijn ‘verhouding met Holland’. In die dagen leerde ik verschillende Nederlandse auteurs kennen: Van het Reve, Campert, Achterberg en later Wolkers. Zelfs Simon Vinkenoog kwam eens op een ochtend langs, om een vertaling van me te bespreken, die hij later zou laten afdrukken alsof het Engels van hem zelf was - dat was voor *New Babylon*, tien litho's van Constant met teksten door Vinkenoog op zijn bekende in-cantatorische manier (een uitgave van Galerie d'Eendt). Vinkenoog bracht zijn bezoek grotendeels door met mislukte pogingen om een Perzisch kleed op de vloer van mijn woonkamer recht te trekken. Dat kon niet, want het betrof een heel oud, antiek kleed, dat, net als een heel oud, antiek mens, door het verstrijken van de jaren, wat scheef getrokken was. Zijn geobsedeerde pogingen om van het kleed toch een exacte rechthoek te maken, hadden niettemin iets aandoenlijks en lieten, zoals men ziet, een blijvende herinnering achter.

In die dagen was ik vrij druk bezig met het vertalen van Nederlands literair werk, waaronder verzen. Een artikel met vijf vertalingen (Bloem, Achterberg, Aafjes, Hoornik, Michael Deak) had ik tien jaar daarvoor moeten schrijven voor het blad *Poetry* van de British Poetry Association, een moderne aftakking van de wat reactionaire Poetry Society.

Daarna heb ik zulk werk meestal laten liggen, omdat ik vond dat men gedichten beter niet vertalen kon. Tegen het eind der jaren vijftig had John Lehnmann, redacteur van *London Magazine*, zelf dichter en een man met een oog voor het buitengewone, echter een stel Lodeizen-vertalingen van mij aangenomen en wilde toen meer. Een stel Campert-vertalingen volgde, waarna ik een artikel over de naoorlogse literatuur in Nederland schreef - in die dagen en nu nog steeds *terra incognita* voor de Britten. In dat artikel wilde ik ook melding maken van de dichtkunst van Hans Andreus. Daarom ben ik begonnen een paar van zijn gedichten te vertalen, want ik wilde zoveel mogelijk voorbeelden van Nederlands werk laten zien en de schrijvers zelf laten optreden. Dat is altijd te verkiezen boven een abstract geleuter *over* dichters, en vooral als het gaat over dichters waarvan de lezer nauwelijks of nooit heeft gehoord. Dus ging ik op een zonnige ochtend Hans Andreus opzoeken, om hem hiervan op de hoogte te brengen en zijn toestemming te vragen. Hij woonde toen ergens in het centrum van Amsterdam, in een vrij bouwvallig en charmant pand op de hoek van een straat. Ik kan me nu geen woord van onze conversatie die ochtend meer herinneren. De indruk die dat bezoek achterliet was echter van een ontspannen vriendelijkheid, een rustige manier van doen die vertrouwen wekte en een afwezigheid van de pretentie waar ik soms elders op was gestoten. Ook van een zekere vaagheid en van een vrij vormloze maar niet rommelige omgeving, met een los assortiment

van bric-à-brac hier en daar doór de kamer verspreid. Maar vóór alles: de indruk van een aardig mens, zonder opdringerigheid, die leefde - zoals een echte dichter moet - in een eigen geschapen wereld.

Of hij de vertalingen ooit zag toen zij in Engelse bladen verschenen waren, weet ik niet. Ik maakte er maar een paar. Enkele hiervan gebruikte ik in het essay, ‘The Disturbing and the Disturbed’ voor het *London Magazine*. Een ander, *Mulish* - neen, niet Mulisch - plaatste ik naast vertalingen van gedichten van Lodeizen en Campert in het *Times Literary Supplement* van 13 oktober 1961. *For a Tomorrow* (Voor een dag van morgen) een gedicht dat met zijn beginregel ‘als ik morgen dood ga’ nu een navrante ondertoon heeft gekregen, nam ik op in een *Sampling of Dutch Literature*. Dit was een uitgave van Radio Nederland Wereldomroep, een geïllustreerd boek met dertien radiolezingen over de Nederlandse literatuur door de eeuwen heen, die ik moest maken voor Amerika op basis van twaalf nederlandse teksten door Garmt Stuiveling. Hierin werden meer dan honderd gedichten en prozafragmenten bijeen gebracht. ‘Van Egidius tot Andreus’ zou je ongeveer kunnen zeggen... in het Engels.

Zuiver *literair* gezien, moeten verzen niet worden vertaald, de beste poëzie althans niet. De Amerikaanse dichter Robert Frost zei zelfs, dat het wezenlijke van de poëzie in haar *onvertaalbaarheid* ligt en hierin ben ik het met hem eens. Deze fundamentele waarheid heb ik sinds 1962 als mijn leidraad genomen en vertalen uit de Nederlandse poëzie geheel gestaakt.

Ik was toch blij dat ik de nu volgende vertalingen nog heb kunnen vinden. Het ging bij het vertalen natuurlijk, om de dichter zo zuiver mogelijk weer te geven maar ook om versies te maken, die ook in het Engels gedichten zijn gebleven. De onvolmaaktheden ervan laat ik gerust aan uw onderzoek over.

Credo

The poets know what they do not know.
In their foreign tongue they speak;
they probe death to its origin;
they discover life -
they gaze at the world with their
passionate innocence
and alter the earth that seems
into the earth that is.

Tree (of man)

You are my warm earth,
you are my black soil.

I stand in you
and grow and do
of everything so much -

or sometimes nothing too,
for then I am not waiting
for anything anymore,
for nothing, for then I want
less than nothing:

existing alone
in the illumined air,
the warm earth,
the dark soil.

For a tomorrow

If I die tomorrow
tell it to the trees,
how much I loved you.
Tell it to the wind
that clambers into the trees
or tumbles out of their branches,
how much I loved you.
Tell it to a child
that's young enough to understand,
tell it to some beast, perhaps
merely by gazing into its eyes;
tell it to the houses of brick and stone,
tell it to the town,
how much I loved you.

But tell it not to men.

They would not believe you,
They would not be willing to believe
that mere man could love mere woman,
one human being a human being,
as I loved you.

Mulish

If you knew how mulish, reluctant,
my love for you is,
even though I love you
with my body's assurance
and with an angry trust
in the divine imp on my shoulder.

And if you knew how shyly
I gaze at this: us two in a room,
dovetailing into each other -
and no single word of sense
rising to its feet,
like the evening's witty speaker.

And if you knew
how daft and drunk I go towards the future,
believing - since believe I must -
in this, our composite sign:
youwomaniman, and thinking:
Time took up his pen and wrote it.

Cees Nooteboom

Laatste brief

in memoriam Hans Andreus

Op het witte papier
de naam van de dode
door hemzelf geschreven

vier letters, was hij dat?
al die gemaakte woorden
al die gedichten van licht

nu niets meer

De bodem ligt op het water
de straat op de voeten
hij heeft zich omgekeerd
en hij is teruggegaan
naar waar hij vandaan kwam.

Hans Andreus

Steeds

Steeds achter de weer hoopvol opgelaten
vliegers aan lopend van mijn eigen woorden,
heeft mij ook dat niet duidelijk gemaakt
wat of ik hier al meer dan vijftig jaar

nu eigenlijk te zoeken heb of waar
het om begonnen is, zo er ooit iets
mocht wezen als een berekend meesterplan
(en dat is meer dan ik geloven kan),

maar onvoorstelbaar naamloze, jij die
bekleed werd en omkleed met zoveel namen
waar niemand meer van weet of weten wil,

laat soms me even merken dat je er bent,
niet in een blinkend inzicht, bliksemflits,
maar als een lichtheid in mij ademend.

Hans Andreus

Oogopslag

Het woord ogenblikkelijk
past wonderwel bij je oogopslag;
toch gaat die snelle beweging
van ineens geheven wimpers
en daar staan je ogen klaar
om te kijken en aangekeken te worden,
toch gaat die beweging zo langzaam
of er jaren en jaren verstrijken,
waarmee weer eens is gezegd
dat de tijd betrekkelijk is,
maar wat daarmee al dan niet,
meer niet dan al wordt uitgelegd,
is voor het ogenblik
van minder betekenis.

Decemberbrief

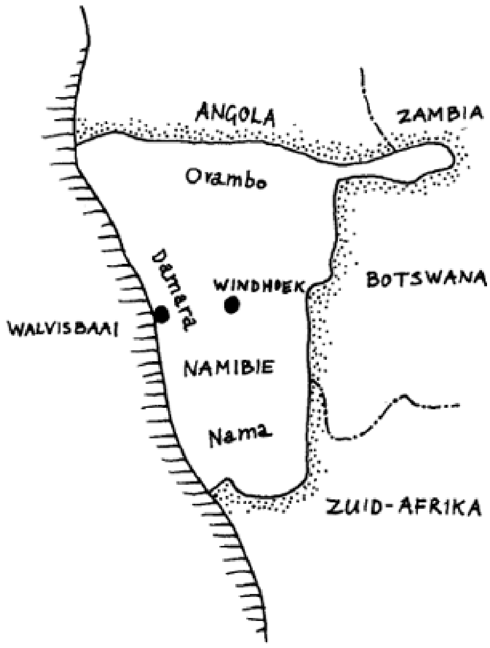
Ik wilde dat je dichter bij me was.
Het jaar is oud en heeft niets meer te zeggen.
Het weer is somber. Alle dagen staat er
een haveloze regen voor de ramen
lam zwaaiend als een dronkelap. Ik loop
door 't huis, de kamers waarin jij bent
en die dus leeg zijn. Of ik zit maar ergens
en kijk naar buiten tot het donker is.
De televisie 's avonds een meest trieste
vertoning in een eenmansbioskoop,
zoek ik maar vroeg mijn bed op, slaap pas laat
en word weer vroeg uit boze dromen wakker
omdat ik jou ook in de slaap niet vinden kan.
Ik wilde dat het jaar nu over was
en jij weer dichter bij me, bij me was.

Als God hout hakt, heeft hij niemand nodig notities over Namibie/Land en literatuur
Mineke Schipper

Namibië ligt in het Zuid-Westen van Afrika, aan de Atlantische Oceaan. Vandaar dat het door de buitenlandse bezetter Zuid-West-Afrika werd genoemd. Het land ligt ten Zuiden van Angola, ten Westen van Zambia en Botswana en ten Noorden van Zuid-Afrika.

In dit dun bevolkte, uitgestrekte gebied - het land is groter dan Frankrijk en West-Duitsland samen - wonen ongeveer een miljoen mensen. Het bestaat voor een groot deel uit woestijn, maar het is ook rijk aan bodemschatten: diamant, koper, zink, lood en uranium. Sinds dit bekend is, heeft het buitenland steeds meer belangstelling voor Namibië gekregen, al was er tot aan het eind van de 19de eeuw nog geen sprake van bezetting. Er woonden toen al wat Duitse zendelingen, en een aantal blanke - vnl. Zuidafrikaanse - handelaren en planters. Op de grote konferentie van Berlijn (november 1884 tot februari 1885), waar Europa de grenzen van het hedendaagse Afrika heeft vastgesteld, eiste Duitsland Namibië voor zich op. Daarbij werd natuurlijk niet gevraagd naar de mening van de meest direkt betrokkenen, de volken die van oudsher in het land gewoond hadden, zoals bijvoorbeeld de Herero, de Nama, de Damara, de Ovambo en de Khoi-San, die door de blanken denigrerend Hottentotten en Bosjesmannen werden genoemd. Elk van deze volken heeft zijn eigen kultuur en literatuur, waarover in West-Europa nog maar weinig bekend is.

De literatuur van Namibië bestaat voor het grootste deel uit orale, d.i. mondeling overgeleverde literatuur. Zoals overal in Afrika en elders in de wereld het geval is, bestaan ook in Namibië verhalen over de schepping en de eerste voorouders. Zo zeggen de Herero bijvoorbeeld, dat hun allereerste voorouders uit een bepaalde boom kwamen. Deze oeroude boom bestaat nog altijd. De Herero waren oudtijds grote veefokkers en ze leefden dichtbij hun kudden en volgens de overlevering zijn daarom ook hun runderkudden afkomstig uit dezelfde boom. Dat geldt niet voor de schapen en geiten: die kwamen uit een gat in de grond en datzelfde is, zo dachten ze, gebeurd met het Sanvolk. Van deze San, een van de alleroudste volken in Afrika, zijn er nog ongeveer 50.000 over. Ze wonen grotendeels in de Kalahari-woestijn en ook in het Oosten van Namibië. Hun rotstekeningen, die dikwijls van hoge artistieke kwaliteit zijn, stellen soms dansen voor of mythische dieren, maar meestal dieren die door de San zelf gejaagd worden. Ze bidden tot de Maan en zien de mythische figuur Mantis als de personifikatie van de natuurkrachten, m.n. het regen-maken. Ze voeren rituele jacht- en regendansen uit om daardoor macht over de dieren resp. de regen te kunnen uitoefenen. Van hen is het volgende gedicht over de zon afkomstig:



Lied voor de zon die achter de regenwolken verdween

Het vuur versombert, het hout wordt donker.
De vlam dooft, ongeluk over ons.
God gaat op zoek naar de zon.
De regenboog schittert in zijn hand,
de boog van de goddelijke jager.
Hij heeft de klacht van zijn kinderen gehoord.
Hij wandelt langs de melkweg, hij verzamelt sterren.
Met vlugge beweging vult hij een mand.
Hij stapelt de sterren met snelle hand -
Zoals een vrouw die hagedissen verzamelt
in haar aarden pot, zóveel
dat de pot overloopt van hagedissen -
zóveel dat de pot overloopt van licht.

Bij de Nama en bij de Khoi-Khoi (door de blanken 'Hottentotten' genoemd), en andere volken in Namibië, wordt verteld hoe het komt dat mensen doodgaan. Dat was niet nodig geweest, als de haas zich nergens mee bemoeid had:

Op een dag stuurde de Maan de Vlo naar de mensen. De Maan zie tegen de Vlo:
- Ga naar de mensen en vertel ze dat zoals ik sterf en stervend herleef, zij ook zullen sterven en stervend herleven.

De Vlo ging op weg, het was een verre tocht. Na enige tijd kwam hij de Haas tegen, die hem vroeg waarheen hij op weg was. De Vlo vertelde wat de Maan gezegd had:

- Ga naar de mensen en vertel ze dat zoals ik sterf en stervend herleef, zij ook zullen sterven en stervend herleven.

De Haas zei:

- Jij loopt zo moeilijk. Ik zal die boodschap wel voor je doen. Hij rende naar de mensen en zei tegen hen:
- De Maan laat jullie weten dat zoals zij sterft en geheel vergaat, zo zullen ook jullie sterven en stervend vergaan.

Daarna rende hij terug naar de Maan en vertelde wat hij tegen de mensen gezegd had. De Maan was woedend toen zij begreep dat de Haas de boodschap verkeerd had overgebracht: nu zouden de mensen voortaan sterfelijke wezens zijn en dat had de Maan willen voorkomen. Ze nam een stok en sloeg de Haas hard op zijn gezicht: sindsdien heeft de Haas een hazelip.

De Maan, de Wind, de Regen en andere natuurverschijnselen in de verhalen worden gepersonificeerd. Hetzelfde geldt voor de dieren. De dieren in Afrikaanse verhalen spelen mensenrollen en het vertellen van dierenverhalen heeft tot doel de mensen te laten zien wie ze zijn en hoe eigenschappen als gierigheid, ambitie, onnozelheid, jaloersheid en slimheid in de eigen samenleving de relaties tussen de mensen bepalen.

Bij de Damara en de Herero wordt het verhaal van de Olifant en de Schildpad verteld om uit te leggen dat het verkeerd met iemand afloopt als hij zich niet aan de regel houdt dat bezit er is om met anderen te delen en niet om het voor jezelf te reserveren: uiteindelijk zal het recht zijn loop hebben.

De olifant en de schildpad

De Regen kreeg ruzie met de Olifant, een ruzie die zo hoog liep dat de Regen niet meer op de aarde wilde vallen. De Olifant kreeg dorst en ging op zoek naar een regenmaker. Hij zocht de Gier op en zei:

- Gier, help me met je toverkunst en laat de regen vallen.

De Gier weigerde.

De Olifant zei tegen de Kraai:

- Kraai, bezweer de regen met je toverkracht.

De Kraai antwoordde:

- Geef me dan wat ik nodig heb. De Kraai sprak bezweringen en de Regen daalde neer. Er kwamen plassen en meren, maar ze droogden al gauw allemaal op, behalve één, die door de Olifant werd ingepikt. Op een dag wou de Olifant op jacht gaan en daarom zei hij tegen de Schildpad:

- Jij blijft hier, bij het water.

De Schildpad bleef bij het water en de Olifant ging op jacht.

De Giraf had dorst en kwam bij de Schildpad:

- Geef me te drinken.

De Schildpad zei:

- Het water is van de Olifant.
De Zebra kwam en zei tegen de Schilpad:
- Geef me te drinken.
De Schildpad zei:
- Het water is van de Olifant.
De Kameel kwam en zei tegen de Schildpad:
- Geef me te drinken.
De Schildpad zei:
- Het water is van de Olifant.
De rode antilope kwam en zei tegen de Schildpad:
- Geef me te drinken.
De Schildpad antwoordde:
- Het water is van de Olifant.
De Springbok kwam en zei tegen de Schildpad:
- Geef me te drinken.
De Schildpad zei:
- Het water is van de Olifant.
De Jakhals kwam en zei:
- Geef me te drinken.
De Schildpad antwoordde:
- Het water is van de Olifant.
De Leeuw kwam en zei:
- Schildpadje, geef me te drinken.

Nog voordat de Schildpad maar iets kon antwoorden, sprong de Leeuw op hem af en takelde hem toe. Toen dronk hij zoveel als hij lustte, en na hem deden alle andere dieren dat ook.

Toen de Olifant terugkwam van de jacht, vroeg hij:
- Schildpadje, waar is het water gebleven?
De Schildpad zei:
- Dat hebben de dieren opgedronken.
Toen zei de Olifant:
- Schildpadje, moet ik je fijnmalen met mijn tanden en je opslokken?
- Alsjeblieft, doe dat vooral, verslind me maar, zei de Schildpad.

Toen de Schildpad verslonden was en in de buik van de Olifant zat, beet hij het enorme beest in de lever, het hart en de nieren.

- O Schildpadje, zei de Olifant, je hebt me te pakken. Ik ga dood.

Zo stierf de Olifant. De Schildpad kwam naar buiten en was vrij om te gaan en te staan waar hij wilde.

De Duitsers hadden Namibië in handen gekregen zoals de Olifant in het verhaal zich had meester gemaakt van het enige beschikbare meertje, waar verder niemand uit mocht drinken. De ene bezitter heerste ten koste van alle andere bewoners van het land. De vreemdelingen bezetten de beste landbouwgrond en begonnen later steeds intensiever de bodem te exploiteren en grondstoffen uit te voeren.

In het Noorden van Namibië wonen de Ovambo; zij vormen de grootste bevolkingsgroep van Namibië. Ook in Ovamboland is de Olifant het symbool van vernieling en het werd als een slecht voorteken beschouwd dat op een dag een olifant niet alleen het bebouwde land van de Koning vertrapte, maar tenslotte ook op die plek neerviel en stierf. De wijzen in het land voorspelden in diezelfde tijd dat de

komst van de blanken, die in steeds grotere aantallen het land bezetten, fatale gevolgen zou hebben voor de Ovambo zelf, die in het Noorden van Namibië wonen:

Er kruipt iets vreemds over het water
Vreemdelingen komen het land binnen
Ze waren ver weg, nu zijn ze dichtbij, ze zijn hier.
Als mensen op weg gaan gebeurt het soms,
Dat ergens een Omuhamaboom over hun pad valt.
De vreemdelingen komen uit verre landen.
Ze brengen nieuwe iedeeën.
Als zij praten, moeten wij luisteren, vinden ze.
Vroeger doorkruiste ik vaak het land
De dorpen van onze vorsten
Nu kwam ik langs dezelfde weg
De dorpen en onze leiders zijn verdwenen.
Ik zag alleen maar Europese huizen.

De Duitsers stonden onder leiding van een zekere Göring, de vader van de later hier maar al te bekende Duitse Nazi, Herman Göring. In Windhoek, de hoofdstad van het bezette Namibië, herinnert

nog altijd een Göringstraat aan deze koloniale bezetter. De Namibische volken verzetten zich lang tegen de blanke overheerser, maar ze werden door de militaire overmacht tenslotte verslagen. Het verzet werd duur betaald: bijna de helft van de toenmalige Afrikaanse bevolking van Namibië kwam om het leven - van de 80.000 Herero kwamen er zelfs 65.000 om - maar het verzet is nooit helemaal gebroken en de hoop op bevrijding is levend gebleven, ook toen de Duitsers zelfs een koloniaal volkslied hadden geïntroduceerd om daarmee aan te geven, dat ze zich blijvend in dit land hadden gevestigd en het als hun vaderland wensten te beschouwen.

De grondstoffenroof is de laatste jaren steeds systematischer toegepast en de Afrikanen werden teruggedrongen naar de minst vruchtbare streken. In 1910 was al meer dan zestig procent van het hele land in beslag genomen door buitenlanders Duitsers, Engelsen, Zuidafrikaanse blanke boeren en na 1918 ook de Zuidafrikaanse overheid roofden het land leeg, terwijl de oorspronkelijke bewoners alleen maar minder rechten kregen.

Na de Eerste Wereldoorlog verloor Duitsland deze ‘kolonie’. Namibië werd onder het beheer van de Volkenbond geplaatst en deze gaf Namibië als mandaatgebied aan Zuid-Afrika, waarbij Zuid-Afrika de verplichting op zich moest nemen de onafhankelijkheid van het land voor te bereiden. In werkelijkheid deed Zuid-Afrika niets anders dan het oude Duitse beleid voortzetten en de situatie van de Namibiërs is nog slechter geworden. Na de Tweede Wereldoorlog heeft Zuid-Afrika het hele land als een provincie ingelijfd.

Grote aantallen Zuidafrikaanse blanke boeren vestigden zich in het land en zij kregen van de Zuidafrikaanse overheid alle goede grond waarbij geen blanke zich de vraag stelde of die grond misschien al aan iemand toebehoorde. De Afrikanen werden in reservaten teruggedrongen en het hele welvarende midden en zuiden van het land werd tot blank gebied verklaard, waar de Afrikanen geen rechten hadden. Kortom, de Apartheidspolitiek werd ook in Namibië toegepast. Om in hun onderhoud te kunnen voorzien, worden de Zwarten gedwongen om trekarbeid te verrichten. Als kontraktarbeiders kunnen ze zo voor een hongerloon in dienst van de blanke bezetter in mijnen en fabrieken of op boerderijen werken met een kontrakt van twaalf tot maximaal achttien maanden.

Binnenlandse reis

Alleen arbeiders krijgen een pas, tegelijk met hun arbeidskontrakt, wanneer ze geronseld worden door de blanke bazen die er op uit zijn met de kontraktarbeiders een zo goedkoop mogelijk kontrakt af te sluiten waardoor de Namibische arbeiders schandelijk onderbetaald worden. De kontraktarbeiders worden uit hun ‘reservaat’ op vrachtauto's naar hun werk gebracht, een tocht die dikwijls meer dan twee dagen duurt. Ze worden gehuisvest in werkkampen onder meestal slechte omstandigheden. Soms zijn er duizenden arbeiders in één kamp. 's Avonds mogen de arbeiders hun kamp niet meer uit. Hun familie zien ze niet zolang het kontrakt duurt.

In 1971 werd in Windhoek een staking georganiseerd door Ovambo-arbeiders. Staken is natuurlijk verboden, vakbonden zijn dat eveneens. De arbeider Leona

Nghipandulua, een van de stakingsleiders, vertelt erover in een dagboek dat tussen zijn bozittingen werd gevonden nadat hij zelf veroordeeld was, samen met twaalf andere leiders.

‘Op 15 november heeft de heer M.C. Botha in Oshakati gezegd dat wij, het Ovambo-volk, er de voorkeur aan geven onder contract te werken. Hij verklaarde dat wij het contract zelf willen. Nu willen wij het contract niet meer en wij willen als menselijke wezens behandeld worden (...). Wij eisen nu ons recht op bewegingsvrijheid op en het recht om werk te zoeken in heel Namibië, waar we zelf maar willen.

Hoe is het mogelijk dat, als een Boer mij gekocht heeft en me niet langer nodig heeft, hij mij terug kan sturen naar Ovamboland maar dat, als ik niet wil, ik niet het recht heb om het werk in de steek te laten en ergens anders naar toe te gaan? Het woord van God zegt dat Christus gestorven is om alle mensen te bevrijden, maar Ovambo's zijn niet vrij van het contract...

(...) De mannen besloten om op 11 december niet naar het werk te gaan. Ze kwamen bij elkaar. De mensen kunnen niet gemakkelijk bijeen komen, omdat ze bang zijn - zoals op 12 december toen de boeren met hun geweren begonnen te schieten nadat ze van de besluiten hadden gehoord... De hagelkorrels van de geweerschoten spatten naar de inwoners van Windhoek.

Daarom was het volk bang. Desondanks waren de leiders begonnen het volk bijeen te roepen. (...) Ze spraken vol vuur en spoorden de mensen aan niet bang te zijn. Ze kwamen overeen dat niemand het kamp zou verlaten. (...) Ze hadden besloten dat ze alleen aan het werk zouden gaan als het contract werd ingetrokken.’

(Aan de Commissaris van Windhoek werd uitgelegd wat de barakbewoners wilden: afschaffing van het contract en daarna pas weer aan het werk gaan).

‘Toen commissaris White met zijn gasten vertrokken was, begon de politie van de Boeren op 15 december de barakken te omsingelen. Zij begonnen de mensen ernstig te mishandelen en sloten de poort. Wij konden niet naar buiten gaan om eten te kopen. Wij konden geen geld van de bank halen of onze kleren uit de wasserij. Op 14 december beukte de politie op de daken, gooide stenen naar de ramen, ranselde mensen af en sloeg de radio kapot, die bij het gebroken raam stond.

De politie ging de kamers waarin de mensen woonden in brand steken. Toen moesten zij de kamers verlaten en buiten slapen. Dit gebeurde tussen 14 en 17 december 1971.

De mensen konden niet slapen en de leiders gingen toen de nummers van de politie noteren zodat zij die aan de commissaris van politie konden geven. Maar de commissaris van politie zei dat hij er niets mee te maken had.’ (Uit ‘Staking in Namibië door Leonard Nghipandulua, opgenomen in *De verbittering***,* verhalen uit Zuidelijk Afrika gekozen door Bertus Dijk, Van Gennep, Amsterdam 1973).

In Namibië bestaat een oud Ovambo-spreekwoord dat luidt: ‘Als God hout hakt, heeft Hij niemand nodig. Laat dat met ons ook zo zijn.’ Jarenlang heeft het Namibische volk gehoopt dat het onafhankelijk zou kunnen worden dankzij internationale pressie op Zuid-Afrika, maar dat is een illusie gebleken. Daarom is in 1960 de Namibische onafhankelijkheidsbeweging SWAPO (South West Africa People Organisation) opgericht. Het was een voortzetting van een zwarte arbeidersbeweging die afschaffing van de kontraktarbeid nastreefde. Namibië vecht

zelf voor eigen onafhankelijkheid. ‘De eisen van SWAPO waren: vrijheid en onafhanke-

lijkheid voor het gehele grondgebied, zelfbeschikking door een meerderheidsregering, een rechtvaardige verdeling van de rijkdommen van het land en afschaffing van rassisme en verdeeldheid op basis van de stammen.

Mvulaya Nangolo

De SWAPO organiseerde aanvankelijk geweldloos verzet tegen de Zuidafrikaanse bezetting, zoals protestbijeenkomsten en stakingen. Het antwoord van de Zuidafrikaanse regering was een toenemend geweld en vervolging van de SWAPO aanhangers.' (Uit *Namibië vrij* 1976: p.A 12).

De gewapende strijd is helaas onvermijdelijk gebleken. Dit is één van de thema's die de Namibische dichter Mvula ya Nangolo aansnijdt in zijn dichtbundel *From Exile.* Nangolo is aktief geweest in de vakbeweging voordat hij in ballingschap ging in 1963. Hij woont thans in Lusaka in Zambia. De gedichten zijn opgedragen aan Namibië's politieke gevangenen en aan de SWAPO, de bevrijdingsbeweging van Namibië, en haar bondgenoten. Nangolo heeft de redaktie van het officiële SWAPO-orgaan *Namibia Today.* Hij is tevens radio-kommentator en lanceerde vanuit Dar es Salaam een SWAPO-radioprogramma onder de titel 'The Namibian Hour'.

Jagerslied

In vroeger tijd
   begon mijn volk van toen
te zingen of te dansen
   op de schoonste tonen van Moeder natuur
niets was schaars, voedsel in overvloed
   ze zongen liederen, prezen de rijzende zon
aanbaden de nieuwe maan, maar dachten ook
   hoe wonderlijk mooi de wereld was
hoe mooi zij waren, dit volk
   toen, in vroeger tijd.

II

Nu Moeder natuur zo oud is
als de beste wensen in ieders hart
zo oud is als
alle onvervulde verlangens
in ieders leven,
nu klinkt het lied van de jager luid en helder
zijn hartslag trager
hij nadert snel de middag van zijn leven.

III

Zoon van mijn khoi-khoi
je kunt niet langer galopperen als een jonge zebra
je kunt niet langer water drinken uit struisvogeleieren
op afgelegen plekken
ze hebben je boog meegenomen
je hebt niet meer te tonen
ze hebben je giftige pijl verborgen
tot morgen
daarom, Kalahari, strijder van mijn zwervende
khoi-khoi stam,

wacht tot morgen
vergeet verdriet en zorgen.

IV

Als de dood komt aansluipen als een luipaard
dan weet je, zei je, dat het tijd is om te gaan
maar voorlopig
wil je de kale heuvels van de Namib zien
wil je niet-vervuilde lucht inademen
verlang je naar de koele schaduw van de grote Baobad

waar vele manen geleden jij geboren werd
en het nu gewoonte wordt
begraven te liggen in een genummerd graf
wat vraag jij je elke morgen van je leven af?
jagers' jagerszoon - mijn khoi-khoi strijder?

V

Laten we nu samen
voor jij je ogen sluit
en je hart niet langer danst op de tonen van het leven
laten we nu samen

de kikkerdans dansen voor morgen
onze voorouders vereren zonder tranen
en dan gaan zoeken waar ze je boog verborgen
ik heb je giftige pijl nodig, morgen.

‘Als God hout hakt, heeft Hij niemand nodig’. Dat de Namibiërs zelf voor de bevrijding van hun land en kuituur zullen vechten is wel zeker. Maar het Westen, ook wij, hebben met de onderdrukking van Namibië, met de situatie in Zuidelijk Afrika te maken. Nangolo heeft gelijk als hij zegt dat Robbeneiland, de gevangenis

in Zuid-Afrika waar vrijheidsstrijders uit Zuid-Afrika èn Namibië gevangen zitten en die het symbool is van de Apartheid - niet ver is van de Westerse wereld, m.a.w. het gaat ook om onze verantwoordelijkheid voor wat ‘een paar struiken verderop’ gebeurt.

Robbeneiland

Hoe ver ligt Robbeneiland van een Zwart kind dat speelt?
welke krachten brengen zijn vader daarheen, de hele
wereld tussen hen in?

Oh... moeder waarschuw je strijder, je zoon opnieuw
want anders toont hij zijn macht.

Hoe ver ligt Robbeneiland van het VN-hoofdkwartier?
Heb ik nu tijd voor bezinning - nu de patriotten
zich trainen?
Speren vliegen, de schilden met bloed besmeurd,
want de oorlogstrommen dreunen weer.

Hoe ver ligt Robbeneiland van de Londense aandelenbeurs?
De boodschap van mijn oorlogstrom was niet te horen
zó luid en zinloos bulderen kanonnen van de vijand.

Hoe ver ligt Robbeneiland van het Yankee Witte Huis?
Ik heb er geen zicht op - ik spreek geen talen, zo
vreemd
de sterren en zebrastrepen verblinden me
de President van de Vs spreekt -
Zijn Minister van Buitenlandse Zaken speelt vals.

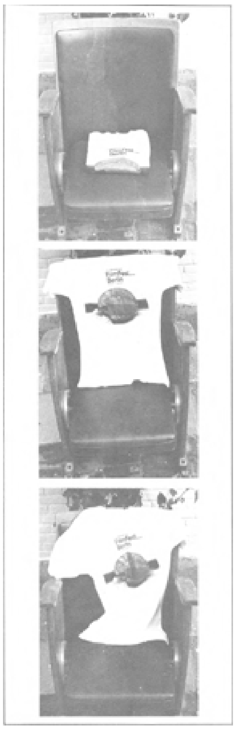
Hoe ver ligt Robbeneiland dan precies van de Vlakte van Waterloo?
Een paar struiken ver
daartussen een dorp of twee
- en de strijderszoon brengt je daarheen.

Vertaling van de beide gedichten van Nangolo door Lieke Frese.

Vertaling van het fragment uit het dagboek van Nghipandulua: Bertus Dijk.

Gegevens en dokumentatie over de politieke situatie in Namibië: David de Beer en de *Werkmap Namibië Vrij,* die verkrijgbaar is bij het Komité Zuidelijk Afrika, DaCostastraat 88, Amsterdam.

Lisa Gewidmet
Berlijnse ervaringen
Henk Camping



foto's Henk Camping

Een artikel over het Berlijns filmfestival kan ik niet anders beginnen, dan met het ventileren van vooroordelen. Deze Westduitse etalage, poel van welvaren, roept bij mij altijd de nodige agressie op. De eeuwige herinnering aan de laatste wereldoorlog ligt hier dagelijks op straat. Slechts een paar vierkante kilometer westers welvaren, kunstmatig in leven gehouden. Als een arrogante kreupele schril afstekend tegen zijn omgeving.

Berlijn, het levend theater dat het in de eerste decennia van deze eeuw nog was, is dood. De straten en boulevards als decor, de Berlijners wisselend publiek en akteur. De tijd van de schokkende aktiviteiten van Valeska Gert, die volstrekt intuïtief danste.

Een ster is zij nooit geworden, wel altijd een schandaal. Eisenstein heeft haar destijds naar Moskou gehaald om haar kennis te laten maken met het agitprop-theater; in de jaren twintig was Brecht helemaal ondersteboven van haar ‘grotesktanz’; de surrealisten in Parijs floten haar van het podium; van prostitutie verdacht werd ze uit Engeland gezet; tijdens de 2e wereldoorlog maakte ze in haar eigen kabaret in Broadway furore. Völker Schlöndorff ontdekte haar (bijna te laat) in zijn eigen film *FANGSCHUSS*, vorig jaar te zien tijdens de Cinemanifestatie in Utrecht. Onder de indruk van deze markante vrouw, besloot hij over haar de film *NUR ZUM SPASS - NUR ZUM SPIEL* te maken. Ondanks het hinderlijk optreden van Schlöndorff zelf, is de film een interessant dokument geworden. Op de vraag hoe ze tot het dansen gekomen is antwoordt ze: ‘Eigentlich aus dem Irrsinn meiner Vorfahren her. Meine

Vorfahren sinds fast alle im Irrenhaus gestorben. Und ich war wohl auch sehr nahe daran, in der Nacht ist mir einmal aufgegangen dass ich sterben müsste. Ich war damals 13 Jahre. Und da fiel mir ein, plötzlich, dass die Ewigkeit... dass ich dann für alle Ewigkeit weg bin und den Gang der Ewigkeit versuchte ich nachzudenken und dabei wäre ich verrückt geworden.' Dat is Valeska Gert ten voeten uit.

Het Berlijn waar Valeska Gert haar karrière begon, is niet meer. Karakteristiek was in dit opzicht het optreden van de politie die op de Ku'damm een zanger de mond probeerde te snoeren. Op de muziek uit een kassetterekorder gaf hij aria's ten beste, met een hoog schril stemmetje, gekleed in een tafellaken. De nieuwe Valeska Gert, in zijn optreden minstens zo shockerend als de oude, werd afgevoerd. De orde was hersteld.

Voordat ik in dit artikel met mijn agressie afreken, eerst nog een korte bespreking van een paar films waarbij ik die agressie nog nodig heb.

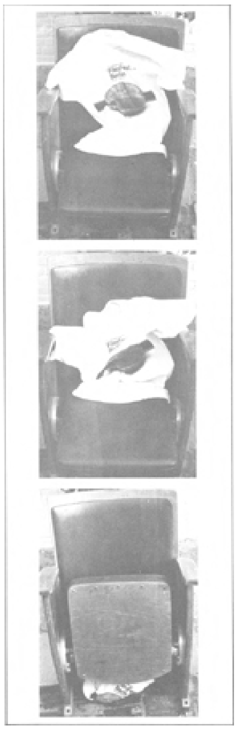
Valeska Gert

Ekskuses

HITLER, EINE KARRIERE een kompilatie van archiefmateriaal over Hitler, samengesteld door Werner Rieb, in samenwerking met Joachim C. Fest, naar diens boek ‘Hitler’, werd in Berlijn met gemengde gevoelens ontvangen. Het boek van Fest werd een paar jaar geleden een wereld-bestseller en heet een objektieve studie te zijn over de persoon van de Führer. Het zal allemaal wel. Omdat je, wanneer je iets over politiek zegt niet ontkomt aan je eigen politiekbewustzijn, geloof ik van die objektiviteit niet zo veel. Evenals Hitler is Fest overigens een kommunistenhater. Dat is iets dat je eenvoudig kunt vaststellen. Wat moeilijker vaststelbaar, is de toon van de film. Aan de hand van 150 minuten film het verloop van Hitler's karrière laten zien is geen eenvoudige zaak. Het is een kwestie van kiezen uit vele kilometers filmmateriaal. De keus een bepaalde scene te gebruiken, danwel weg te laten, verraadt iets van je persoonlijke houding tegenover het onderwerp. Het woord ‘karrière’ klinkt mij verder te positief in de oren.

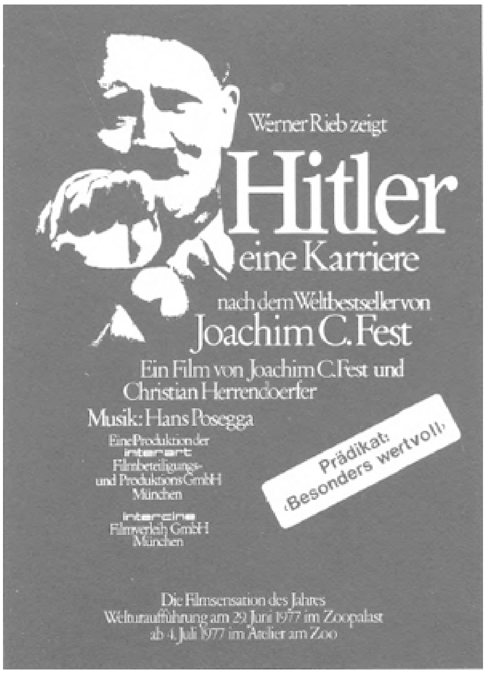
Ik wil Rieb en Fest niet beschuldigen van een verheerlijking van Hitler, dat zou te ver voeren. Evenmin ben ik ervan overtuigd dat zij voldoende met hem hebben afgerekend. Hoewel in interviews wel met de mond beleden, waarschuwen de makers volgens mij in hun film niet tegen een mogelijk herhaling van een dergelijke ‘karrière’. Geen stelling nemen, kan betekenen de mogelijkheid openlaten om dat *willekeurig* te doen. Ik zou niet graag de zwakke broeders in Duitsland gepersonifieerd in de man die, met een in de lucht priemende vinger, op de fiets gezeten, op luide toon alle socialisten vervloekte, de kans willen geven zich aan deze Hitler-film te verlustigen. Film is een raar medium, dat had Göbbels al vroeg in de gaten. Per slot van rekening is deze film voor een belangrijk deel toe te schrijven aan *zíjn* propagandamachine. Wat uiteindelijk blijft, is een verzameling opnamen die uit historisch oogpunt bijzonder interessant zijn.

Hoewel je mag aannemen dat de makers zich beperkt hebben tot het aan elkaar plakken van bestaand materiaal zonder in de volgorde van de sekwenties te snijden, heb ik enige twijfels bij de autentisiteit van het geluid. Ik maak dat op uit de zelfde historische opnamen die in de film *THE 81ST BLOW* van David Bergman e.a. verwerkt werden. Ik waag me er niet aan om vast te stellen in welke film er met het oorspronkelijke geluid geknoeid is.



THE 81ST BLOW is eveneens een kompilatie van ar-

chief materiaal. De film vertelt het verhaal van de Joden in de jaren 20 en 30 in Europa. Het kommentaar bestaat helemaal uit getuigenverklaringen die tijdens het Eichmann-proses (1961) werden afgegeven. Samen met de film *AUS EINEM DEUTSCHEN LEBEN* van Theodor Kotulla betekende dat op één dag 420 minuten gefilmd Nazi-Duitsland. De laatste film heb ik dan ook niet uitgezeten, hoe interessant het onderwerp ook mag lijken. De gedramatiseerde verfilming van het leven en de karrière van een kampkommandant en zijn persoonlijk funktioneren, naar de roman 'der Tod is mein Metier' van Robert Merle, kon mij gestolen worden. Theodor Kotulla is tussen twee haakjes een van de oprichters van het Duitse theoretische filmschrift 'Filmkritik'. Die zelfde avond heb ik een oudere Duitser (Pool uit Breslouw), die mij huilend zijn ekskuses aanbood voor iets dat ik nooit heb mee gemaakt, getroost. Samen hebben we op de toekomt gedronken.



Het nieuwe duitse filmen

Naast de Berlinale, het officiele grote festival, dat voor de 27ste keer werd georganiseerd, en het 7de Internationales Forum des jungen Films, werd er dit jaar bijzonder veel aandacht besteed aan de Neue Deutsche Film. Deze serie vertoningen van nieuwe Duitstalige films is speciaal bedoeld als kennismaking voor pers en deelnemers. Een goed initiatief dat al eerder op kleine schaal door Film International werd toegepast. Promotie van eigen films en tevens een overzicht van wat er zo al wordt klaar gestoomd.

Niets schokkends op het eerste gezicht. Het meest schokkende is eigenlijk dat het opvallende werk wederom geleverd word door mensen als Fassbinder, Herzog en Wenders. Het overige opvallende werk zoals *STUNDE NULL,* van Edgar Reitz, *NORDSEE IST MORDSEE* van Hark Bohm en *C'EST LA VIE RROSE* van Hans

Christof Stenzel werd in Nederland al eerder vertoond. Om er dan toch een paar uit te halen:

Valeska Gert, dansend

DAS BROT DES BÄCKERS van Erwin Keusch verwierf de Bundesfilmpreis 1977. Het is een gedramatiseerde geschiedenis van de stage-opleiding van Werner Wild die bakker wil worden. De fijne 'kneedjes' van het brood- en banketbakkersvak worden hem geleerd door Georg Baum, warme bakker in een klein provinciestadje. De film toont enerzijds de problemen van een jonge jongen in opleiding en anderzijds de problemen die hij later in de uitoefening van zijn beroep zal ondervinden. De konkurrentiepositie van Baum verzwakt enorm wanneer een supermarkt in het stadje gevestigd wordt. Het publiek waardeert de prijs van het fabrieksbrood meer dan de kwaliteit van de warme bakker. Investeren lijkt de enige oplossing. Produktievergroten. Afstappen van je vroegere ideaal. Machines kopen. Personeel ontslaan. Baum vestigt tenslotte een éénmansbedrijf; wordt van bakker machinist en voelt dat hij zijn ambacht verraden heeft. Het helpt allemaal niets. Werner heeft inmiddels zijn diploma, is getrouwd en werkt in een grote broodfabriek. Met de zonen van Baum besluit hij zijn oude leermeester uit de problemen te helpen en begint een reorganisatie die gebaseerd is op produktie van specialiteiten. Na een hose van Duitse arbeidersfilms die alleen bruikbaar waren in vormingssituatie, maar die de pretentie hadden van grote bioskoopprodukten, is Erwin Keusch er in geslaagd beide aspekten in één film te verwerken. De film is zeer de moeite van het aankijken waard en heeft daardoor volgens mij meer bruikbare aspekten. Het heeft geen zin je publiek een politieke les te lezen, maar daarbij onverstaanbaar te zijn. De film heeft voldoende herkenbare momenten. Alleen over de politieke interpretaties kun je natuurlijk van mening verschillen. Wanneer bijvoorbeeld aan het eind van de film Werner met een van de zoons over de netelige positie van het bedrijf diskussieert, blijkt een verkeerde inpassing van politiek denken en

Wie meldt zich aan. De Duitse formule, waarbij de televisie als opdrachtgever funktioneert, waarna de film voor verhuur vrijkomt, lijkt mij een goede.

Herzog, wenders en fassbinder

Ik zal niet verder ingaan op de nieuwe Duitse film, voorzover ze door nieuwe jonge filmers gemaakt zijn. Ik schreef al eerder dat het slechts de inmiddels gesettelde Duitse filmers zijn, die enige indruk hebben kunnen maken. Werner Herzog bijvoorbeeld; vorig jaar in Cannes nadrukkelijk aanwezig met zijn *JEDER FUR SICH UND GOTT GEGEN ALLE,* in Nederland al eerder geintroduceerd met films als *AUCH ZWERGEN HABEN KLEIN ANGEFANGEN, AGUIRRE DER ZORN GOTTES, HERZ AUS GLAS* en korte films als *DIE GROSSE EKSTASE DES BILDSCHNITZERS STEINER, HOW MUCH WOOD WOULD A WOODCHUCKER CHUCK* en *LA SOUFRIERE.* Voor zijn film *JEDER FUR SICH...* schakelde Herzog Bruno S, in. Deze superintelligente/zwakbegaafde Berlijnse straatmuzikant was in Herzog's ogen de enige die, puur en onschuldig als hij is, de rol kon spelen van Kaspar Hauser, een vondeling die pas op volwassen leeftijd voor het eerst met de wereld kennismaakt. Het is moeilijk te bepalen of de film door Herzogs' vernuft of door Bruno's eenvoud gedragen wordt.

In *STROSZEK,* de nieuwste film van Herzog, speelt Bruno weer mee. In deze film, die de achternaam van Bruno draagt, lijkt het wat makkelijker vast te stellen wie de film draagt. Het is alsof Herzog (eigenlijk tegen zijn natuur in) juist plááts gemaakt heeft voor Bruno. Wat al zijn films hebben en wat deze in zekere mate mist, is het typische, extravagante van het verhaal. Het extravagante is helemaal in Bruno gestopt en dat is geen verdienste van Herzog, omdat Bruno al bijvoorbaat extravagant is. De puzzel die mij werd voorgelegd kan ik niet uitwerken; ‘Is de film goed omdat Bruno goed is, of omdat Herzog Bruno goed heeft laten zijn?’ Ik weet het niet. Er zal ongetwijfeld een wisselwerking bestaan. Per slot van rekening was het Herzog die als eerste het extravagante in Bruno ontdekte. Herzog heeft een oog voor dat soort dingen. Hij bewees dat al eerder in een aantal korte films. *HOW MUCH WOOD...* is een dokumentaire over een wedstrijd van veilingmeesters in Amerika die in hoog tempo en praktisch onverstaanbaar hun werk doen.

Zo'n veilingmeester zit ook in *STROSZEK.* Maar in *STROSZEK* zit meer. Bruno die met een buurman en een vriendin naar Amerika is gegaan om daar ‘het goud van de straat’ te rapen, pleegt, geheel gedesillusioneerd zelfmoord in een vermaakcentrum. Voordat hij in een stoeltjeslift naar boven gaat en zich onderweg doodschiet, stelt hij een aantal automaten in werking waarbij de gemiddelde Amerikaan zich vermoedelijk kostelijk amuseert. Door een muntje in een gleuf te gooien kan een kip een klein draaiend dansvloertje bereiken, waarop hij heen en weer danst. In andere automaten zitten kippen die piano spelen en konijntjes die als brandweerman verkleed zijn. De politie belt wanhopig de eigenaar van de tent (zonder zich om Bruno te bekommeren) en schreeuwt door de telefoon ‘I can't stop the dancing chicken’. Het is heerlijk om de logika van deze agent te plaatsen naast de logika van Bruno. Het is overigens niet alleen de logika van de agent, meer van de Amerikaan, want eerder in de film spreekt Bruno in zijn beste Duits de veilingmeester aan die al zijn spulletjes

bij opbod verkocht heeft. Het antwoord is: 'Sorry Sir, I can't understand you'. De veilingmeester rijdt weg en laat Bruno die ook van hèm niets begrepen heeft alleen achter. In *STROSZEK* zijn een aantal bekende Herzogkenmerken verwerkt. De vrachtwagen die blijft rondcirkelen, omdat het stuur vastgezet is (*AUG ZWERGEN...*); de voorliefde voor dieren, dit keer een pratende Beo (in andere films zijn dat varkens, apen, een kameel en ook vogeltjes); de waanzinnige opbouw van het dramatische gegeven en de ontwikkeling van de personages daarin, herkenbaar in al zijn films en in meerdere of mindere mate een echo van Herzogs eigen waanzin. Die waanzin kwam prachtig uit in *LA SOUFRIERE* een film over een verwachte uitbarsting van de gelijknamige vulkaan. Iedereen heeft het eiland verlaten, maar Herzog is met zijn filmploeg gebleven om het verlaten eiland te filmen. Hij gaat zelfs naar de krater toe, waar hij onder zeer gevaarlijke omstandigheden blijft filmen. Het kommentaar dat hij zelf wat zangerig en nonchalant inspreekt, verraadt geen enkele emotionaliteit. Ook niet wanneer hij zegt dat een van de kameramensen zijn bril bij de krater heeft laten liggen en dat ze die de volgende dag zullen gaan zoeken. Zijn arrogantie, zijn oog voor het extravagante, zijn fanatisme, maken hem tot een groot filmer, van wie nog veel merkwaardigs te verwachten valt.

Herzogs arrogantie is anders dan die van Wim Wenders, die met zijn nieuwe film *DER AMERIKANISCHE FREUND* bewijst in staat te zijn op deskundige wijze een gangsterfilm in elkaar te kunnen zetten. Als gasten treden in de film op: Samuel Fuller, Nicholas Ray, Peter Lilienthal, Daniël Schmid, Sandy Whitelaw en Jean Eustache. Zonder konsessies te doen aan de kwaliteit van zijn filmen, zal hij hierdoor door kunnen stoten tot een groter publiek.

Jonathan Zimmermann is lijstenmaker. Hij heeft een ongeneeslijke bloedziekte en is zich voortdurend bewust van een mogelijke spoedige dood. Een gangsterorganisatie ziet in hem een geschikte beroepskiller, omdat hij toch niet veel meer van het leven te verwachten heeft. Brein op de achtergrond is Tom Ripley (Dennis Hopper) die hem tijdens een moeilijk karwei in een trein te hulp komt. Van dat moment af ziet Jonathan in Ripley alleen nog een goede (Amerikaanse) vriend. Zijn vrouw en kind ekskuseert hij via het spaarbankboekje waarop na iedere moord meer geld wordt bijgeschreven. Moegestreden, teleurgesteld, voortdurend allert, zelf inmiddels een echte gevaarlijke gangster, sterft Jonathan tenslotte gewoon aan zijn bloedziekte. Ripley die dit allemaal heeft aangericht staart wat voor zich uit. Het leven, dit leven, gaat voor hem gewoon door.

Jonathan was zijn instrument, iets voorbijgaands. Wenders heeft voor deze film een ladekast vol trucs geopend en een schitterende kopie gemaakt van wat een eerste klas gangsterfilm is. Prachtig is de vlucht van Jonathan uit het Parijse metrostation gefilmd. Hij heeft er op de roltrap iemand neergeschoten, nadat hij zijn slachtoffer gedurende zeker tien minuten (filmtijd) heeft achtervolgd. De vlucht wordt gevolgd op de monitoren van een metrokontrolepost, vanwaaruit perrons, trappen en gangen met kamera's worden gekontroleerd. De kamera van Wenders glijdt langzaam van de ene monitor naar de andere, de illusie wekkend dat het wel snel met Jonathan gedaan zal zijn. Wenders stopt in zijn films over het algemeen een aantal zaken die kritici (hij is er zelf een geweest) tot eindeloze, wel of niet verstandige, filosofietjes brengt. Bij navraag in Berlijn, bleek ik de enige te zijn die het opgevallen was dat Jonathan bij voortduring zijn hoofd stoot. Ik zal mij niet

sentimentaliteit. De zoon beschuldigt zijn vader van eigenzinnigheid en keurt zijn pogingen om het probleem alléén op te lossen af. In een kollektief optreden van de middenstand ziet hij meer heil. Werner sust hem door er op te wijzen dat je zó niet over je vader kunt spreken. Hoe reëel ook de politieke en sentimentele aspekten en hun samenhang kunnen zijn; in de film is het hier misplaatst. De juiste stelling, dat eensgezind optreden tot betere resultaten leidt, wordt door Werners opmerking ontkracht. Zo zitten er in de film nog wel een aantal onlogische momenten. Niettemin verheugt het mij dat de Duitse politieke filmers in deze film een goed voorbeeld hebben gekregen.

Bruno S. in 'Stroszek'

DER UMSETZER een film van Trautman en Lerch over de ontruiming van een woonwijk door een ontwikkelingsmaatschappij, komt ook al in de goede richting. De film heeft iets weg van de films die het Amsterdams Stadsjournaal maakt. Hoewel de gegevens van de film ontleend zijn aan ware gebeurtenissen, komen een aantal scenes ongeloofwaardig voor. Dat komt deels door een af en toe knullige enscenering en deels ook doordat de film onsamenhangend fragmentarisch is. De zelfmoord van een oude vrouw die haar hele leven al in haar flatje woonde en niet wil verhuizen naar een nieuwbouwflat in de buitenwijken van Berlijn, is wel voorstelbaar, maar in de film niet logisch dramatisch voorbereid. Verder is het jammer dat de makers niet de kreativiteit hebben kunnen vasthouden die zij in de trailer van de film hebben gehanteerd. Op een grote kale muur schrijven schilders, gebruikmakend van een hoogwerker: *'DER UMSETZER,* demnächst in diesem Theater'. Als ze daarmee klaar zijn wordt het huis opgeblazen.

Op deze pagina's schreef ik al eerder dat veel politieke films vaak te lang duren. Volgens mij moet het niet zo zijn, dat je na twee uur kijken uitgepraat bent en 'voldaan' naar huis gaat. Na het zien van de film komt het eigenlijk pas. De film moet de kijker gespreksstof aanreiken en de voorstelling moet doorgaan, lang nadat het doek gevallen is. Theo Gallehr en Rita Quittek hadden dat met hun 45 minuten durende *ROSINEN IM KORF* goed door. De beperkte tijd die de ZDF hen beschikbaar stelde kan daar eveneens debet aan zijn. De film volgt gedurende een half jaar een 16-jarig meisje, dat na haar schooltijd werkloos geworden is. Ze wil fotografe worden,

maar kan nergens in opleiding komen. Aan het beeldmateriaal werd een geluidband toegevoegd opgebouwd uit kommentaar van de makers, van het meisje en van de mensen in de straat. De film is voor Nederland inhoudelijk nauwelijks interessant, omdat de sociale omstandigheden nog al met die van Duitsland verschillen. De struktuur van de film is wel de moeite waard. De Nederlandse vertegenwoordigers in Berlijn meenden dan ook dat een dergelijke film in Nederland gemaakt zou moeten worden, geënt op de Nederlandse kondities.

wagen aan filosofische interpretaties van dat hoofdstoten. Voor mij staat vast dat het in ieder geval niet per ongeluk is.

Wenders voorliefde voor het medium film bleek al veel eerder in *IM LAUF DER ZEIT,* waarin hij op voortreffelijke wijze oudere bioskoophouders aan het woord laat. De nostalgie van een filmmaker die deze tijd van harde zakelijkheid en automatische projekties niet kan waarderen. In *DER AMERIKANISCHE FREUND* laat hij Ripley en Jonathan voortdurend spelen met de meest uitzonderlijke optische instrumentjes, voorlopers van kamera's en projektoren. Het is meer dan toevallig; het zijn duidelijke signalen.

Voor Berlinaletip, het festivalkrantje interviewde Wenders geheel op eigen initiatief de hoofdoperater. Met name tijdens festivals is het publiek uiterst krities wanneer het de projektie aangaat. De koppen van hen die zich het meest professioneel wanen, draaien het eerst naar het gat achter in de muur. Achter dat gat werkt men verschrikkelijk hard, want daar wordt men met de meest vreemde verrassingen gekonfronteerd. Met zijn interview stelt de regisseur zich naast en niet boven de operateur, zonder wie er geen beeld op het scherm zou komen.

Van de grote Duitse filmers ten slotte aandacht voor Rainer Werner Fassbinder. Enfant terrible, hinderlijk aanwezig. Hij was benoemd tot jury-lid van het grote officiële festival. Het kleine agressieve, slecht geschoren mannetje, vertoonde zich gedurende het hele festival gekleed in een leren motorjasje en grote leren laarzen. De hele wereld kon wat hem betrof in elkaar zakken. Om dat wat te benadrukken rookte hij in de zaal, legde zijn voeten in je nek en bezette, liefst wanneer de zaal was uitverkocht, drie stoelen in plaats van één.

Deze rauwe figuur is het volstrekte tegengestelde van de fijngevoeligheid van zijn films. *CHINESISCHES ROULETTE* gaat over een echtpaar dat, zonder het van elkaar te weten, op het zelfde tijdstip in het zelfde landhuis een slippertje maakt. De vier volwassenen worden op een schitterende wijze door het gehandicapte dochtertje, dat de boel wat ekstra is komen opvrolijken, tegen elkaar uitgespeeld. Voordat het zover

is speelt Fassbinder eerst op zeer subtiele wijze met de karakters van de vier volwassenen, die eerst met de situatie geen raad weten, vervolgens hem aksepteren om zich ten slotte weer volledig opgelaten te voelen. De prachtige kamerabewegingen vangen zeer uitgezocht de figuren in verschillende kombinaties of alleen in het beeld. Midden in de kamer staan twee plexiglazen kastjes en voortdurend verschuilt de kamera zich achter een van deze kasten om vandaaruit het gebeuren te 'bespieden'. Subtiele korte veranderingen in het standpunt of de kamerahoek geven regelmatig, door de spiegelingen in het plexiglas, een andere kijk op de situaties. De vier volwassenen gaan geforceerd met elkaar om en de spanning is voelbaar. Een spanning die gevoed wordt door wederzijdse gevoelens van haat, liefde, jaloezie, wantrouwen. Deze gevoelens komen tot uiting in het spelletje Chinese roulette, dat op voorstel van dochter Angela wordt gespeeld. De huishoudster en haar zoon doen ook aan het spel mee. Helemaal duidelijk is de aanwezigheid van de laatste twee niet. Ze weten iets vaags (het wordt niet verder uitgewerkt) over iemands oorlogsverleden. Zo zijn er echter nog een paar aanzetten, die niet uitgewerkt worden. Mogelijk is het een poging de aandacht af te leiden. De intriges in de meeste Fassbinder-films zijn nml. enkelvoudig. Fassbinder geeft hooguit aanzetten voor een tweede of derde verwikkeling, maar werkt ze niet uit.

Met een bijna sadistisch genoegen kleedt hij zijn burgelijke hoofdpersonen uit. Hoe naakter ze zijn, hoe meer ze in hun hemd staan, en daar kunnen ze helemaal niet tegen. Tot slot gebeurt wat niet uitblijven kan; een laatste gewelddadige poging het vege lijf te redden. Fassbinder heeft in *CHINESISCHES ROULETTE* aan kracht gewonnen door zich niet te beperken tot een 'slordige' fotografie en enscenering van een simpel maar goed uitgewerkt gegeven. Hij heeft zich wel degelijk de tijd gegund om de kamera, als extra tegenspeler in te bouwen. Meer dan in zijn andere films voel je je een voyeur. Anna Karina, de ex-vrouw van Fassbinders grote Franse voorbeeld in de cinema, Jean-Luc Godard, speelt in de film overigens een van de overspelige vrouwen.

Sohrab Shahid saless

Ik wil me toch nog even tot Duitsland beperken. Sohrab Shahid Saless is een Iranees, die sinds 1975 in Berlijn woont. Zijn eerste speelfilm *YEK ETTEFAGHE SADEE (EEN EENVOUDIGE GEBEURTENIS*) uit 1973 is een schitterende film over het alledaagse leven in Iran. Een gezin; vader/visser, moeder/huisvrouw, kind op school. De enige werkelijk schokkende gebeurtenis in de film is de dood van de moeder. Emotioneel lijkt er niets te veranderen. Wat de vorige dag gebeurde, gebeurt vandaag weer. Het leven gaat inderdaad gewoon door. We krijgen praktisch dezelfde dingen te zien, in de zelfde volgorde. Zeer traag gefilmd, nauwelijks enige verandering. Dat blijft zo, wordt zelfs sterker wanneer Saless eenmaal zijn eerste film *REIFEZEIT* in Berlijn gemaakt heeft: *REIFEZEIT* (1975). Moeder en zoon. Moeder werkt met haar benen wijd. Het zoontje zit op school, doet boodschappen voor een blinde buurvrouw, krijgt daar geld voor.

De helft van zijn verdiende geld gaat in een spaarpot, voor de andere helft wordt chocolade gekocht. Een buurjongen houdt van chocolade en heeft een fiets. Onze hoofdperoon spaart voor een fiets en heeft chocolade. Er is in de hele film nauwelijks iets opzienbarends te zien. De mooie zwart/wit fotografie, met daarin een voelbare spanning (want er moet toch iets gebeuren) houdt je op je stoel. De verveling (ogenschijnlijk uitgangspunt voor de bewerking van zijn publiek) voert Saless in zijn laatste film *TAGEBUCH EINES LIEBENDEN* wel tot het uiterste door. Een slagersbediende van een jaar of dertig moet nog een dag werken en heeft dan vakantie. Hij wil met Monica op stap. Monica verwacht hij 's avonds voor het eten. Ze komt niet en het wachten op Monica gaat beginnen. De vakantie breekt aan. De man gedraagt zich voor de zaal uiterst irritant. Het publiek gaat zich met de lusteloze figuur op het doek bemoeien. Wanneer er gebeld wordt roept een deel 'Daar zal je Monica hebben'. Later zal blijken dat hij Monica al dagen, gewurgd onder zijn bed, verborgen houdt. De man wordt in een inrichting opgenomen. Het publiek zit geschokt naar de aftiteling te kijken. Ze hebben immers allemaal geleerd dat je je ten koste van een zwakbegaafde niet mag vermaken. Saless'eindeloos lange instellingen, die verder van iedere technische truc gespeend zijn, hebben ook deze keer het publiek op hun stoel gehouden. Ze hebben zich eindeloos verveeld, maar waren om de een of andere reden ook geboeid. Er is nauwelijks iemand weggelopen. Toch is dat gevaarlijk. Saless heeft op het uiterste randje gebalanceerd. Wanneer hij even verslapt had, was er vóór de klimaks geen publiek meer geweest. Het verhaal biedt volgens mij voldoende ruimte om de klimaks eerder te laten vallen, om zodoende tijd te hebben de periode in de inrichting wat meer uit te werken. Ik denk daarbij met name aan 'Het dagboek van een gek' van Nicolai Gogolj dat kwa verhaalstuktuur meer kracht heeft.

Hoewel ik aanvoel dat ik zo langzamerhand te veel ruimte ga opeisen, kan ik het niet laten nog even in te gaan op een paar opvallende films. *HARLAN COUNTY USA* is een dokumentair verslag van een mijnwerkersstaking door Barbara Kopple. De staking duurde 13 maanden. Barbara Kopple was drie jaar aanwezig om te filmen. In de dertiger jaren was Harlan County (Kentucky) het toneel van zeer gewelddadige akties tegen stakers. Het leek erop dat het een en ander zich veertig jaar later zou gaan herhalen. Gewapende stakingsbrekers baanden zich een weg door de postende stakers. Er valt zelfs een dode. Barbara Kopple was steeds aanwezig. Hoewel er ook naar haar geslagen is, heeft de aanwezigheid van haar kamera haarzelf en de stakers veel bescherming geboden. Een enkel moment denk je dat ze daardoor wat overmoedig wordt. De stakers bij wie ze woonde en at, werden door de aanwezigheid van de kamera niet zozeer overmoedig, als wel zeer gemotiveerd. De film die voor een kommerciëel roulement voor Nederland is aangekocht doet naar mijn gevoel niet onder voor Bibbermans' *SALT OF THE EARTH,* waarin alle gegevens uit *HARLAN COUNTY* zijn terug te vinden. Het is het meest volledige bewijs, dat de strijd van de mijnwerkers toen (vijftiger jaren) niet verschilt van nu. Dat het een strijd is die door gaat, ondanks kleine overwinningen. Ondanks financiële vooruitgang, blijft de stoflong.

De film is door Concorde Film voor Nederland gekocht. *CEDDO* is de nieuwe film van Ousmane Sembene, de man die drie jaar gelden tijdens Film International zijn film *XALA* presenteerde. Het gelijknamige verhaal verscheen in Nederlandse

vertaling bij de NOVIB. Over zijn laatste film zal ik hier niet te veel uitweiden. Tijdens de volgende Film International zal hij te zien zijn. Enig kritiekpunt is dat, hoewel zijn films zeker Afrikaanse problemen aan de orde stellen, de hele enscenering zeer westers aan doet. De strijd tussen de Islam en het Christendom in de 17de eeuw in Westafrika, wordt uiterst beheerst, bijna traag gefilmd. Het akteursspel is erg ingetogen, zoals een schoolklasje Shakespeare speelt. Ritueel? Oordeel zelf tijdens het komende Film International (2 t/m 11 februari 1978)

Aandacht voor de literatuur was er in Berlijn voldoende, hoewel niet altijd even indrukwekkend. *GRETE MINDE* in het officiële programma, naar de novelle van Theodor Fontane voldeed niet aan de verwachtingen. *BELCANTO* van Robert Van Ackeren, naar de roman 'Empfang bei der Welt' van Heinrich Mann bleek in een tot het uiterste doorgevoerde Duras-stijl te zijn verfilmd. Nauwelijks beweging. Statische kamera en statische akteurs die in bevroren houdingen hun teksten zeiden. Van Thomas Mann werd het verhaal *UNORDNUNG UND FRUHES LEID* door Franz Seitz verfilmd. De gelijknamige film is soms wat kneuterig, maar verder met voldoende eerbied voor het oorspronkelijke verhaal gedraaid.

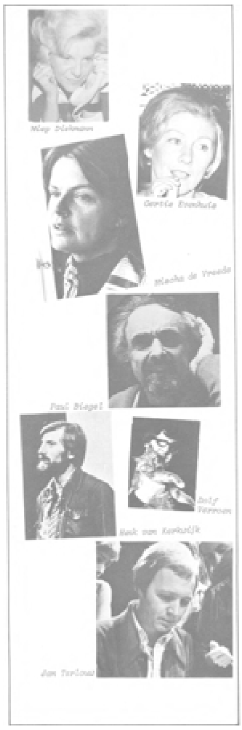
HEINRICH, van Helma Sanders, geeft een beeld van het leven en de dood van romantikus Heinrich von Kleist. Ze doet dat aan de hand van dokumenten, brieven en aantekeningen van de man wiens leven eigenlijk pas begon na zijn zelfmoord. Helma Sanders neemt er met 136 minuten alle tijd voor, te veel tijd naar mijn smaak.

Ja en dan toch maar een eind gemaakt aan een artikel over het festival in Berlijn, zonder geschreven te hebben over Lisa de ouvreuse die ik direkt weer herkende, of de nieuwe Truffaut (*L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES*), of de nieuwe film van de Zweed Vilgot Sjöman (*TABU*), of de verrassende Oostenrijkse films in het Forum des jungen Films (*WIENFILM* en *UNSICHTBARE GEGNER*) of de prijswinnaars onder wie de Gouden Beer voor de schitterende zwart/wit film uit Rusland *WOSCHOZDENIE* (*DER AUFSTIEG*) van Larissa Schepitko, of zelfs de gevoelige film *DEN PRO MOU LASKU* (*A DAY FOR MY LOVE)* van de Tsjech Juraj Herz of *PADRE PADRONE* van de taliaanse gebroeders Taviani (gouden palm Cannes 1977). Het kan ook nauwelijks anders. Ik heb geprobeerd wat films aan te geven, die wellicht de moeite van het onthouden waard zijn.

Verder heb ik me in de bespreking van films beperkt tot die films die in de marge-vertoningen te zien waren.

Volgend jaar gaat het festival verhuizen van juni/juli, naar februari/maart. Het gevecht tussen Cannes, Berlijn en in zekere zin toch ook Rotterdam om de beste films wordt dan nog heftiger. Tot nu toe kreeg Berlijn de restanten van Cannes en draaide Rotterdam er om heen. We zullen zien wat Berlijn worden kan wanneer het verhuist en wanneer de nieuwe direkteur Donner het festival na de vingeroefening van dit jaar nog beter in handen heeft.

[Nummer 49]



Miep Diekmann
Gertie Evenhuis
Mischa de Vreede
Paul Biegel
Henk van Kerkwijk
Dolf Verroen
Jan Terlouw

Tegen het verschijnsel jeugdboek
Clara Eggink

Jeugdliteratuur behoort niet te bestaan. Met uitzondering natuurlijk van boekjes voor de heel kleinen, die nog nauwelijks lezen kunnen. Desnoods wil ik de grens wel bepalen op tien jaar, maar zelfs met die beperking vrees ik het kind met verstand te kort te doen.

Ach, ik weet het wel. Mijn ideale verhouding tussen boek en kind mag niet verwezenlijkt. De gemiddelde ouder vindt toch zelf een boek in zijn hart een verwerpelijk ding. Geef kinderen een bal of een auto'tje of een spelletje of - het verwerpelijkste van alles - schiettuig. Dan zal het een flink persoon worden, sportief, vaderlandslievend, gericht op geld verdienen en bezit. Maar een boek - kom nou, dat zou het wezen maar op het idee brengen dat er nog iets anders in het menselijk bestaan was dan materialisme. Ik hoorde net nog een aardig verhaal dat ik graag als demonstratie wil gebruiken. Pa, ma en klein meisje lopen langs een boekwinkel waar de Jip en Jannekereeks uitzonderlijk laag geprijsd staat. Het kind schiet er met een juichkreet opaf en zegt dat ze dat zo dolgraag hebben wil. Aba, zegt ma, wat heb je

daar nou aan, nee hoor. Het gezin loopt door maar het meisje rukt zich los om nog eens naar het onbereikbare te gaan kijken. Maar ma geeft geen krimp. Ze rukt het kind mee om waarschijnlijk bij C. en A. haar zoveelste onnodige bloeze te gaan kopen omdat die zo goedkoop is. Dit is historisch. Ik zei daar dat mijn ideale verhouding tussen kind en boek niet verwezenlijkt mag. Ik bedoel dat zo. Er behoren eigenlijk immense bibliotheken te bestaan waarin alles is ondergebracht dat, laten we zeggen de laatste twee eeuwen, geschreven is. Toen ik zelf nog een kind was, stelde ik mij die bibliotheken zo voor. In de gebouwen waren kolossale wenteltrappen aangebracht, waar de boeken langs stonden op hun planken. Iedereen was vrij daar binnen te gaan, een boek te kiezen en met het uitverkoren geschrift op een tree van de wenteltrap te gaan zitten lezen, jong en oud. Vrij om te snuffelen, vrij om te kiezen, vrij om het boek weer terug te zetten als het bij nader inzien niet beviel. En geen gemier met leeftijden en aanwijzingen voor jonge lezers. Kortom, ook kinderen loslaten op alles wat er geschreven is en dan moeten ze maar zien. Het tere kinderzieltje? Vergeet het maar. De kinderziel is stoer genoeg om te verdragen wat die dagelijks tussen zijn tijdgenoten, bij volwassenen, op straat of waar ook in de maatschappij te verduren krijgt. Neem b.v. de moordenaars resp, zelfmoordenaars in hun veel te hard rijdende auto's waarbij diezelfde 'tere' kinderen op de achterbank meegesleurd worden, graag of niet.

Op mijn leeftijd kun je je eigen ervaringen

van je jeugd wel goed overzien, geloof ik. Om terug te komen op lezen en boeken; men kan mij veel verwijten maar niet dat ik een verdorven ziel heb. Toch las ik op mijn achtste jaar ongeveer Levenswond van Cora Westland, een reeds lang vergeten boek dat ik uit het wat rommelige bezit van mijn moeder gevist had. Het was een roman over een ongelukkig huwelijk waarin de man een ongeneeslijke geslachtsziekte had. Nou, dat wist ik dan weer en een trauma heb ik er niet aan overgehouden. Dat ik ongeveer tegelijkertijd Max Havelaar uit diezelfde voorraad las, heeft gemaakt dat ik al vroeg een zeker inzicht in koloniale verhoudingen had.

Om terug te komen op mijn utopie; die houdt onvermijdelijk in dat er ook geen auteurs van jeugdboeken moesten bestaan. Tenminste niet die soort die er opzettelijk voor gaat zitten om 'voorkinderen' te schrijven. Zo met in hun achterhoofd die gedachten van dit kan wel en dat kan niet, 'voorkinderen'. Sedert de hausse in jeugdliteratuur van de jaren zestig wordt de markt overstroomd met van de Engelsen afgekeken dierenboeken, met quasie-detectieves waarin dappere kinders dieven en moordenaars vangen - dapper zijn is blijkbaar nog altijd een geliefde eigenschap - namaak ridderverhalen links en rechts bij elkaar gejat uit de oude mythologie, geschiedvervalsing en technologische nep. Leugens voor driekwart, te boek gesteld om jonge lezers af te leiden van dat weinig fraaie beeld dat de wereld werkelijk te bieden heeft.

Er zijn uitzonderingen, ik weet het en ik ken ze, maar ik ga geen namen noemen. Het zijn er maar weinigen. Als men dan met alle geweld boeken voor de jeugd wil hebben, dan zijn die wel te vinden bij die auteurs die een kinderlijke ziel behouden hebben. Ik bedoel natuurlijk niet kinderachtig. Er zijn gelukkig ook onder de schrijvers van die begenadigden in wie het jonge mens niet vermoord is. Maar hun werk is uitzonderlijk en evenzeer bestemd voor hun soortgenoten volwassenen in wie het kind is blijven leven als een laatste opvlucht van natuurlijkheid. Deze schrijvers zijn eerlijk en schrijven niet met een opzetje. Maar nogmaals, het hoeft niet. Laat het kind lezen wat het in handen krijgt of niet lezen als het daar geen zin in heeft. Dat laatste is natuurlijk wel jammer, maar behalve misschien een zachtmoedige hint is daar weinig aan te doen. Voorschriften en dwang hebben op den duur alleen averechtse gevolgen. Geef het kind niets opzettelijk in handen maar neem het vooral ook nooit iets uit handen.

Die dwang en voorschriften - sedert de hausse voornoemd zit ik me ook af te vragen of 'the hidden persuaders' weer niet aan de gang zijn om hun zakken te spekken via een nieuw afzetgebied, de jeugdlezerij. Een zeer kwalijk verschijnsel dat tot onherroepelijk gevolg heeft, dat ook iedereen, de psychologen, de sociologen, de paedagogen, die vindt dat hij of zij geroepen en bekwaam is om er over mee te praten, weleens zal gaan vertellen wat een jong mens lezen moet. Ik heb dit nog mogen ontdekken op een soort congres een goed jaar geleden gewijd aan jeugdliteratuur. In grote getale waren zij opgekomen, de opvoeders en de creators van jeugdleesstof en zij zetten breeduit uiteen hoe dat nou allemaal gaan moest.

Eén groep was niet vertegenwoordigd. De jonge lezers zelf. En toen dacht ik maar weer aan de onvergetelijke Mien Proost met zijn (dit is het pseudoniem van een man)

Komt, laat ons paedagoochelen
De jeugd zij ons ten prooi.

Het werk van Henk Barnard
Dolf verroen

De dus ook dit jaar weer bekroonde kinder- en jeugdboekenschrijver Henk Barnard debuteerde in 1959 bij de uitgeverij Leopold met *Slacht me niet, zei de kip*. Een bundel voor jonge kinderen geschreven verhalen, die vanuit een merkwaardige fantasie ontstaan zijn en daardoor heel persoonlijk. Hoewel deze verhalen geen sprookjes zijn, nemen de werkelijkheid en het onbestaanbare er een even grote plaats in. Vergelijkingen zijn uit de boze, maar als ik op deze wijze een indruk zou moeten geven, zou ik ze vergelijken met de kinderverhalen van Hans Andreus. Ze gaan over (bijvoorbeeld) de domste klas van het dorp, een onderwijzer die de taak van de torenklok overneemt, een burgemeester die alleen in bed en dan met zijn zwarte jas aan en ambtsketen om kan denken (over drie zielige reuzen die in hun zieligheid van het dorp een hel maken) en over een jongetje dat door zijn kieskeurigheid zo mager wordt dat hij het magerste jongetje van de wereld is geworden (en niet meer buiten kan lopen als het waait) enzovoort, enzovoort. Het was geen wonder dat in die tijd, waarin boeken voor kleine kinderen nog minder serieus werden genomen dan tegenwoordig, deze verhalen met een zeker wantrouwen werden bezien en - ondanks de bewonderende kritieken van de (enkele) goede kritici die wij hebben, zo langzaam werden verkocht dat er zelfs geen herdruk mogelijk was. Daarna verscheen, eveneens bij Leopold, *Torentje, torentje, val niet om,* een vergelijkbare verhalenbundel, die gelukkig kortgeleden (ook weer bij Leopold) herdrukt werd. Ook hierin weer bizarre, met veel humor beschreven geschiedenissen over, bijvoorbeeld, een jongetje dat de Eiffeltoren wil afbreken, over een jongetje dat op walvissen gaat vissen omdat hij niet van levertraan houdt, over een (pas gekochte) hond waar een giraffe uit groeit, over de verdwaalde dochter van Neptunus of over een vogeloppasser die een koekoek wordt.

De bundel *Okketok* ten slotte, verscheen bij West Friesland - de uitgeverij die echt niet alleen Witte Raven heeft! Ook dit zijn weer verhalen waarin fantasie en werkelijkheid dooreen zijn gevlochten en waarin de (moralistische) boodschap waar (vooral jonge) kinderen bijna altijd mee worden opgezadeld, volledig ontbreekt. Ik weet niet of dat ook geldt voor de veelgelezen en zeer bekend geworden boeken over tante Da, twee maatschappijkritische, in de Amsterdamse Jordaan spelende verhalen voor kinderen van tien tot twaalf jaar (en jonger en ouder, want die leeftijdsbegrenzing is altijd weer een schatting en is dan ook niet meer dan een aanwijzing). Het eerste, *De Marokkaan en de kat van tante Da,* een oorspronkelijk als hoorspel geschreven verhaal, verscheen in 1972 bij Van Holkema en Warendorf en kreeg een jaar later een gouden griffel. En terecht, geloof ik, want wat Henk Barnard in dit boek overhoop haalt, is niet mis; tante Da, het prototype van een goudeerlijke Jordaanse, die naast grote goedheid evenveel karakter heeft, is haar Siamese kat kwijt en als de kinderen uit de buurt hem gaan zoeken, ontdekken ze in een wagen op het spoorwegemplacement een Marokkaan, die illegaal naar Nederland is gekomen om als gastarbeider de kost te verdienen. De kinderen proberen hem aan werk en een verblijfsvergunning te helpen en vanaf dat moment krijgt de lezer alle moeilijkheden voorgezet waarmee een ijverige, goedwillende gastarbeider te maken heeft - van wettelijke dwaasheden tot menselijk wantrouwen en discriminatie toe. Hoe weinig

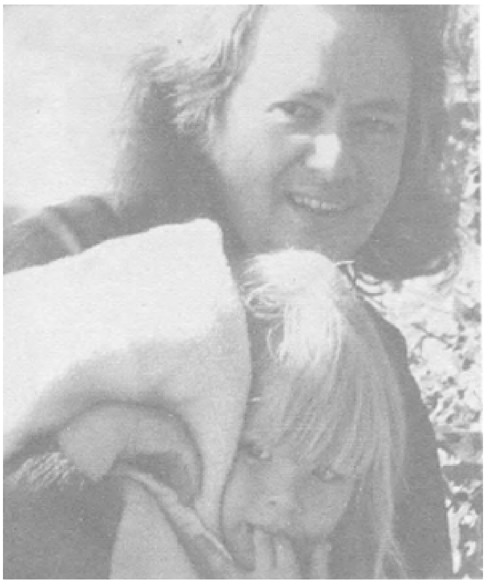
vrijblijvend de keuze van onderwerp ook mag zijn, toch krijg je nergens de indruk van opzettelijkheid. Integendeel. Henk Barnard richt zich helemaal tot de kinderen, doet niets over hun hoofden heen. En het resultaat is dan ook een boeiend, bijzonder spannend verhaal met vooral veel humor, geschreven zonder enige pretentie. Een verhaal dat een goed beeld geeft van de wereld waarin wij leven, de (verschillende) mensen waardoor wij worden omringd. Mensen die wel of geen karakter hebben, goed of slecht zijn (en soms van allebei een beetje), jong of oud, aktief of lui en ga zo maar door. Het zijn mensen die je dagelijks om je heen ziet, als je je ogen maar open doet. Het is een verdienste van Barnard dat hij de kinderen duidelijk maakt hoe oude mensen zijn: geen afgedankte mensen, maar mensen die even betrokken bij de maatschappij en het mensdom zijn als ze altijd geweest zijn en zelf willen zijn. Net als de jongeren dus. Dit komt vooral tot uitdrukking in *De krakers en het huis van tante Da,* waarin een kraakaktie wordt ondernomen om de buurt voor afbraak te behoeden. Het zijn niet alleen de onderwijzer en de vaders en moeders - de generatie dus die het voor het zeggen heeft of denkt te hebben - maar ook de schoolkinderen en de gepensioneerden, die de ontwikkeling in deze zaak bepalen. *En* de afloop! Je kunt kinderen niet duidelijk genoeg maken dat doen, handelen, de meest bevrijdende manier van leven is.

Twee verrukkelijke boeken, waarin Henk Barnard zich bepaald niet de kans heeft laten ontgaan om komische situaties en typetjes te maken. Daarom lijkt het mij verstandig dat hij zich niet heeft laten verleiden om van de struise tante Da een serie te maken - ze is er bij de kinderen populair genoeg voor! - en daardoor een beetje te leuk te worden en hij een paar jaar de tijd heeft genomen om zich op iets nieuws te bezinnen.

En dat is dan *Kon hesi baka* geworden, Surinaams voor kom gauw terug. Het verhaal speelt zich af voor de onafhankelijkheid van Suriname: Georgien woont met haar moeder en broertje op een erf in Paramaribo. Haar ouders zijn niet getrouwd - hetgeen in Suriname gewoon is - en zij heeft vage herinneringen aan haar vader, die nu in Nederland

woont. Er is geen werk, ze zijn arm en ten slotte ziet hun moeder kans om naar Holland te gaan om daar voor hun drieën een toekomst op te bouwen die wat meer zekerheid biedt. Georgien en haar broertje blijven zolang bij een oom en tante, die, ergens tussen Paramaribo en Albina, in een zelf gebouwd huisje wonen. Dat huisje staat op een stuk grond (omgekapt oerwoud) waarop ze cassaven en kouseband verbouwen voor de verkoop. Ze leven daar zonder elektriciteit en water, ver van Nederland, 'waar voor iedereen geld is, ook als je geen werk hebt'. In dat Nederland komen Georgien en haar broertje terecht - driehoog in een naargeestige Amsterdamse volksbuurt - wanneer hun moeder voldoende geld heeft om hen beiden te laten overkomen.

Henk Barnard/foto H. Venema



Reintje Venema/foto H. Venema.

illustratie R. Venema uit torentje,...

Maar in dit dorado komen de problemen pas echt. En niet eens door de ontdekking dat vele Nederlanders niet dol op hun Rijksgenoten zijn. Daar is Georgien gewoon te verstandig en te intelligent voor. Door deze hoedanigheden wordt zij zich echter wel steeds meer bewust van haar verscheurdheid tussen het vertrouwde, arme Suriname en het rijke welvaartsholland dat haar misschien wel altijd vreemd zal blijven. Ze hebben nu genoeg te eten: 'Een eigen kraan en een eigen w.c. Geen mooi huis, maar in ieder geval niet zo'n lekkend krot als op het erf in Paramaribo. Haar moeder heeft altijd werk...' Desondanks neemt Georgien het besluit om over een paar jaar, wanneer zij een verpleegstersopleiding heeft gevolgd, terug te keren naar Suriname, het land waar zij haar wortels heeft, waar haar familie en vrienden wonen, die haar in elke brief weer vragen: Kon hesi baka, kom gauw terug.

Een geschiedenis waarvan men wellicht geneigd is om te zeggen, ach, een gewoon verhaaltje, maar voor mij is *Kon hesi baka* een boek dat een gouden griffel *moest* hebben, alleen al om de ongelooflijke hoeveelheid informatie die er in werd vastgelegd. Informatie op het vlak van 'zeden en gewoonten': Georgiens ontdekking bijvoorbeeld dat het een typisch Nederlands probleem is als je vader niet bij je woont, terwijl het in Suriname heel gewoon is als je vader kinderen bij verschillende vrouwen heeft en niet voor die kinderen zorgt. Of het bezoek van Georgien en haar vriendin aan de loekoeman, die langs magische weg het ongeluk weet te bezweren.

Bijzonder belangrijk ten slotte is de koloniale geschiedenis van Suriname, waarvan een deel aan ieder hoofdstuk vooraf gaat en waarin Henk Barnard op zeer scherpe wijze duidelijk maakt dat onze ontwikkelingshulp al net zo voordelig is als, vroeger, onze slavenhandel.

Kon hesi baka is een hoogtepunt in het kleine, maar bijzondere oeuvre van Henk Barnard, dat ook uiterlijk een grote geëigendheid heeft door de illustraties van Reintje Venema die zich, zowel in zijn boeken voor jonge kinderen als in zijn jeugdboeken, een uiterst fijnzinnige, levendige illustratrice toonde. Haar werk is een voortreffelijke visuele aanvulling en vooral in *Kon hesi baka* wordt door haar tekeningen van mensen, dieren en planten duidelijk aangetoond hoe belangrijk de informatie van illustraties is.

Slacht me niet, zei de kip.
Uitg. Leopold
Uitverkocht

Torentje, torentje val niet om
Uitg. Leopold
76 blz. 13,25

Okketok
uitg. West Friesland
Uitverkocht

De Marokkaan en de kat van tante Da
Van Holkema en Warendorf
151 blz. 9,90

De krakers en het huis van tante Da
Van Holkema en Warendorf
170 blz. 9,90

Kon hesi baka
Van Holkema en Warendorf
160 blz. 15,90

Van oud naar nieuw
Dolf Verroen

Wie kent niet het oude verhaal over de gelaarsde kat die door zijn slimheid de markies van Carabas aan een mooie prinses helpt! Een verrukkelijk sprookje, dat volgens mij alle kinderen aanspreekt. Het zal dan ook wel niet zijn na te gaan hoeveel verschillende versies er in de loop der jaren van dit sprookje in omloop zijn gebracht. En nu is er dan weer een nieuwe. De - uitstekend door Ef Leonard vertaalde - tekst van Christopher Logue is geestig en boeiend. Er staat geen woord te veel in deze versie en door zijn toon, eenvoud en beknoptheid doet hij uiterst modern aan. En dat heeft een verrassend effekt, want dit prentenboek is allerminst modern van vormgeving. Integendeel! Het is zo'n knipselboek uit vroeger tijden. (Ik weet niet hoe je het anders moet noemen.) Als je de bladzijden omslaat en het boek plat legt, komen ze allemaal omhoog: de kat, de koning, de koets (met de koning en de prinses er in!) en de markies van Carabas. Zalig. Een boek om te hebben! Nicola Bayley, die ook door Willem Wilmink vertaalde *Engelse Kinderrijmpjes* illustreerde, maakte ook hier weer prachtige platen bij, die door hun weinig uitbundige kleuren een sprookjesachtige geheimzinnigheid suggereren. Een (gelukkig zeer solide) door Bruna uitgegeven prentenboek om voor te lezen, zelf te lezen, om mee te spelen en eindeloos, eindeloos te bekijken. Een bezit dat vast lang meegaat. Ik hoop dat vele ouders er voor zullen bezwijken.

Ook *Alladin en de wonderlamp*, een sprookje uit Duizend en één nacht, is al zo oud als de wereld. Het werd op eenvoudige, bijna klassieke wijze naverteld door L.M. Niskos, maar de prenten van Martine Fière zijn bepaaldelijk niet klassiek. Zij heeft duidelijk moeite gedaan om het sprookje illustratief nieuw leven in te blazen. De kleuren vind ik, soms, wel mooi, maar over het algemeen voor dit sprookje niet bijzonder, niet verdiept genoeg. Wat mij trouwens in deze uitgave van Lemniscaat het meest opviel, is het feit dat Martine Fière in haar vormgeving zoveel verschillende dingen probeert, terwijl haar werk toch een eenheid van stijl vertoont. Zij zet niet alleen losse figuren neer en maakt niet uitsluitend paginagrote illustraties, maar ook blokjes die op een bijna stripachtige manier de loop van het verhaal weergeven. Grafisch best een goed idee, maar ik weet niet of kinderen door al die kale poppetjes en bijvoorbeeld de gestyleerde geest uit de lamp met dat onbeduidende etalagepoppengezicht lang bezig gehouden zullen worden. Bijzonder boeiend en fantasievol vind ik daarentegen weer de laatste plaat uit het boek, die met uiterst summiere middelen en tegelijkertijd met grote allure, het paleis; van sultan Alladin voorstelt. Een prentenboek met goede tekst voor wat oudere kinderen, gemakkelijk na te vertellen voor kleinere kinderen. De prenten zijn exclusiever en zullen voor vele kinderen minder gemakkelijk herkenbaar zijn.

Het door Elsevier uitgegeven boek *Achter de toverspiegel*, geschreven en getekend door Anthony Browne, is veel nieuwer. Dat wil zeggen: het idee van het verhaal, door de toverspiegel heen stappen en een nieuwe wereld binnen gaan, is bepaald niet heel nieuw, maar de tekeningen - groot, rechthoekig, efficiënt en zonder (romantische) kleuren of detaillering - en de uitwerking van het gegeven zijn zeker modern: achter die toverspiegel worden mensen door honden uitgelaten, door de lucht gaat een zwerm koorknaapjes, de kat wordt door hongerige muizen achtervolgd en zo zijn er

nog een heleboel verwarringen. Een aardig verhaal, al is het vrij gewoon en ben je er, vrees ik, vrij snel op uitgekeken.

Minder gewoon, veel spiritueler en ondanks de voordehandliggendheid van het gegeven toch eigentijdser, is het zojuist bij van Holkema en Warendorff verschenen en door David MacKee geschreven en bijzonder knap en geestig geillustreerde verhaal *De twee admiraals.* Op een zeer ondoordrammerige manier wordt hierin van alles gerelativeerd: in een rustig dorpje komt een gepensioneerde admiraal wonen. De mensen vinden het schitterend dat er zo'n belangrijke man in hun dorp komt wonen en daar praten ze de hele dag over. Maar het valt niet mee! Niet alleen snurkt de admiraal zo onbetamelijk dat alle buren er wakker van worden, hij schept (wakker) ook nog zo op dat iedereen er al gauw genoeg van krijgt. ‘Maar niemand beklaagt zich er over. Want klagen doe je niet als het gaat over zo'n belangrijk man als een admiraal’. Maar dan komt er nòg een admiraal in het dorp wonen en dat wordt ten slotte te veel van het goede. De hoge heren gaan tegen elkaar concurreren en er volgt - voor iedereen - een ware uitputtingsslag. Een kostelijk boek. Een bijzonder goed geschreven (en gedoseerde) tekst die je dikwijls kunt herlezen en platen waar je niet op uitgekeken raakt. Slechts één bezwaar: een prentenboek dat je zo vaak bekijken kunt, mòet met wat steviger papier uitgevoerd worden. Jammer, maar laat het voor niemand een belemmering zijn om het toch te kopen.

Er komen steeds meer prentenboeken die niet voor kleuters maar voor oudere kinderen bestemd zijn. Dit nu is ook het geval met het bij Lemniscaat verschenen en door Joe Lasker geschreven en (bijzonder mooi, karakteristiek ‘middeleeuws’) geïllustreerde verhaal uit de middeleeuwen *Boerenbruiloft en ridderfestijn.* Uit de titel blijkt al dat het hier minder om fictie dan om informatie gaat. En Joe Lasker geeft die informatie op uitstekende wijze, rechtstreeks en zonder die vermoeiende (en meestal niet geslaagde) pogingen om het verhaal ‘spannend’ te maken. Hij beschrijft twee trouwerijen, één op een kasteel, één op het platteland. Het accent valt hierbij niet zozeer op de sociale verschillen - al komen die door zijn objectieve informatie wel naar voren - maar op de leeftijden van de bruidsparen

- veertien en zestien - en het feit dat in beide gevallen de huwelijksbeslissing door de ouders wordt genomen (waarbij het uitsluitend om de maatschappelijke belangen gaat) en dat bruid en bruidegom elkaar niet (behoeven) te kennen. Tekst en platen vormen echt een eenheid, wat je leest wordt aangevuld en verduidelijkt door de prenten. (Behalve op de prenten van het bruiloftsmaal, waarbij de overvloed nogal karig is uitgevallen!) De voortreffelijk door L.M. Niskos vertaalde tekst is eenvoudig en helder. Precies zoals een dergelijke tekst behoort te zijn. Achterin is bovendien nog een lijst van wetenswaardigheden opgenomen over kleding, gebouwen, etenswaren, enzovoort.

Een boek voor leergierige kinderen die op de geschiedenisles vooruit willen lopen.

Een prentenboek dat niet over de middeleeuwen gaat maar over het begin van deze eeuw - het werd bovendien in die tijd gemaakt - is *De boerderij* van de beroemde Zweedse schilder Carl Larsson met een nieuwe, in de zestiger jaren geschreven tekst van Olive Jones. Het is geen vervolg, maar wel vergelijkbaar met het in 1976 ook door Bruna uitgegeven prentenboek *Ons huis.* Ook deze prentenboeken zijn niet voor kleuters maar voor oudere kinderen bestemd en ik ben geneigd om te zeggen helemaal niet voor kinderen. *Ons huis* had iets liefs, iets vertrouwds, iets om in weg te kruipen, maar *De boerderij* met zijn koeien, zagende mannen en aardappel-rooiende vrouwen vind ik zo godallemachtig saai! Moet je dat een kind voorzetten? En dan die dooie (maar wel in goed Nederlands door Lenie Reedijk vertaalde) tekst! Nee, dit lijkt me een boek voor volwassen, nostalgische verzamelaars.

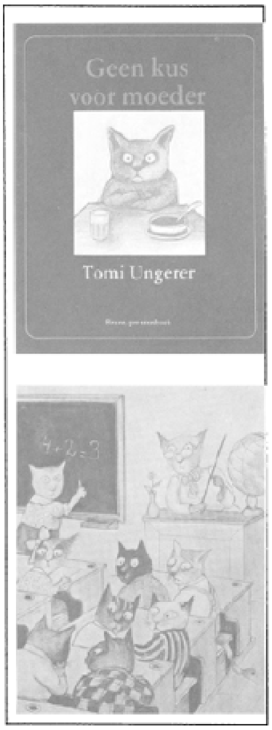
Wel voor kinderen is het door Mischa Damjan geschreven en door Susi Bohdal geillustreerde prentenboek *De arend en de kraai*, dat in goed Nederlands door A. Abeling uit het Duits werd vertaald en uitgegeven door het Spectrum. Aardige, goed gekleurde platen, zeker afgestemd op het inlevingsvermogen van kinderen. Het verhaal - over een kraai die overal gekleurde veren vandaan haalt omdat hij niet zo zwart op de kroning van de arend wil verschijnen - is niet bijster oorspronkelijk en vooral moralistisch. Een boek dat wel aardig is, maar waar we toch niet bepaald om zitten te springen, een duidelijk produkt uit wat ik de welvaartsprentenboekenproduktie noem. Ik begrijp wel dat de uitgave van boeken met kleurenplaten alleen in samenwerking met het buitenland mogelijk is, maar wij hebben schrijvers die echt wel wat beters te bieden hebben dan deze magere, middelmatige geschiedenis van Mischa Damjan en - al willen de meeste uitgevers er nog steeds niet aan - ook met zwart-wit is heel wat te bereiken.

Een uitgave die daarentegen weer wel een Nederlandse vertaling verdient is *Tonie en Tilly* van Philippe Fix, dat door van Holkema en Warendorf in een voortreffelijke uitgave op de markt werd gebracht.

Tonie en Tillie is een knettergekke strip over twee kinderen, die door een tijdmachine midden in de middeleeuwen in de kamer van Faust terecht komen. Prachtige illustraties, (spannende) avonturen die meestal niet anders dan persiflages zijn en spitsvondige, geestige teksten waarvan de dubbele betekenis ook voor kinderen gemakkelijk te doorzien is. Een nieuw oorspronkelijk boek, waarvan er inderdaad geen tweede is.

Eindelijk zwartwit
Dolf Verroen

Met *Als ik groot ben, zei Michiel*, door Barbara Williams, heeft uitgeverij Helmond bewezen dat het mogelijk is om een volwaardig, aan alle eisen beantwoordend prentenboek in zwartwit te maken, dat ook nog bijzonder goedkoop is. Want het zeer mooi door Kay Chorao geillustreerde prentenboek over de dagdromende Michiel kost niet meer dan f 7,90. Toegegeven: deze uitzonderlijk lage prijs zal best wel iets met buitenlandse co-edities te maken hebben, maar met een dergelijk boek bewijs je toch dat je niet per sé een prentenboek in vierkleurendruk behoeft te maken omdat het anders geen prentenboek zou zijn. Ik hoop dat uitgeverij Helmond - en andere uitgeverijen natuurlijk! - door dergelijke uitgaven tot de conclusie zullen komen dat er met onze vele goede Nederlandse schrijvers en illustratoren nog een heel terrein braak ligt. (Uitgeverij Leopold heeft trouwens al een begin gemaakt met *Aap en Schaap*, een klein, vierkant prentenboek met prachtige zwartwit tekeningen van Ivo de Weerd - prijs *f* 12,50 - maar aangezien de tekst van mijzelf is, laat ik het met alle valse bescheidenheid die in mij is maar buiten beschouwing.)



De tekeningen die Kay Chorao voor *Als ik groot ben, zei Michiel* gemaakt heeft, doen in stijl en karakter enigszins aan het werk van Mance Post denken en ze behoeven beslist niet onder te doen voor kleurenplaten. Je hebt niet het gevoel dat er iets aan ontbreekt en ze geven precies de poëtisch-realistische sfeer van het verhaal weer. De kleine Michiel, die nog bij zijn moeder thuis is, heeft ideeën die van evenveel egoisme als vriendelijkheid getuigen. (Een behoorlijk mens dus.) Het verveelt hem eigenlijk verschrikkelijk dat zijn moeder zich wel met allerlei daagse dingen bezighoudt maar niet met hem en hij neemt zich voor om, als hij later groot is, voor zijn moeder te zorgen, voor haar te stofzuigen, een kasteel met een heleboel bedienden voor haar te kopen of een snelle rooie auto, zodat ze niet de hele dag meer thuis bezig

behoeft te zijn. Maar het grote-mensen-realisme van zijn moeder drukt telkens weer op het vervloekte nu, want, zegt ze telkens, ze heeft die dag juist iemand nodig die zo klein is dat hij onder het bed kan kruipen om het speelgoed weg te halen en in de speelgoedkist te stoppen, ze heeft ook geen grote jongen met een kasteel nodig, maar iemand die klein genoeg is om de blikjes uit de boodschappenzak te halen en ze aan te geven. Enzovoort. Het eigenaardige is dat het verhaal geen climax heeft, maar dat het einde toch een gevoel van voldoening geeft. Bijzonder aanbevolen voor alle kleuters en kinderen. De tekst is uitstekend vertaald, maar de naam van de vertaler werd niet vermeld. Ik heb opgemerkt dat dit bij dergelijk kleine boeken dikwijls niet gebeurt en ik vrees dat dit nog altijd zijn oorzaak vindt in het gevoel dat het maar voor een klein kind is of dat het maar een klein boek is. Laten uitgevers zich toch reali-

seren dat het schrijven of vertalen van korte teksten voor kleine kinderen erg moeilijk is. Juist in korte teksten kan een woord te veel of een verkeerd woord ontzettend veel schade aanrichten.

Een prentenboek dat wel met naam en toenaam vertaald werd - en heel goed, door Lenie Reedijk is het nieuwste, door Bruna uitgegeven verhaal van Tomi Ungerer *Geen kus voor moeder.* Voor zover ik weet heeft Ungerer, die zo langzamerhand wereldberoemd schijnt te zijn, nog nooit een witzwart prentenboek gemaakt, maar dit is het leukste dat ik van hem ken. Het zou misschien beter kunnen heten geen kus *van* moeder, want daar gaat het eigenlijk om: de afgrijselijk verwende kwajongenskat Pijper - door moedertjelief ook wel Pijpje drop genoemd - probeert op alle mogelijke manieren onder de werkelijk verstikkende hartelijkheid van zijn moeder uit te komen en of dat lukt is een (twijfelachtige) tweede, maar een eerste is dat er - en daar gaat het in dit verhaal om - tenminste een begin mee wordt gemaakt. Niet alleen het kind, maar ook (en vooral) de moeder wordt in dit verhaal door schade en schande (een heel klein beetje) wijs en dan maar hopen dat ze het volhoudt. Een boek dat alle kinderen - en zeker alle moeders! - zouden moeten lezen, want *Geen kus voor moeder* is een prentenboek waarin alleen de (kostelijke) prenten zwartwit zijn. Het is een van de weinige verhalen waarin kinderen nu eens niets wordt wijs gemaakt, maar waarin op volkomen aanvaardbare, logische en eerlijke manier het boze in de mens zijn plaats heeft. En dat is iets dat in kinderboeken nog steeds uitzonderlijk mag heten.

Het dag goede dag boek van Walter Schmögner is gedeeltelijk zwartwit uitgevoerd. De aardige, eenvoudige tekeningen van de dingen in een kamer krijgen echter steeds meer pastelachtige, mooie kleuren. Over die dingen in de kamer gaat dit, eveneens door Lenie Reedijk vertaalde, verhaal. Of liever: in dit verhaal praten de dingen met elkaar en je hebt zelden een saaiere, onbelangrijkere conversatie gehoord. Het leukste grapje in het verhaal is de uitspraak van een rotte peer: ‘O God, o God! Ik ben al

weer een stukje verder verrot. Wat moet ik doen, wat moet ik doen?' Ik begrijp niet wat een kind hiermee moet. Wanneer je je dan echter realiseert dat ook dit prentenboek door Bruna werd uitgegeven, ga je je toch afvragen op welke gronden een uitgever zijn keuze bepaalt. Want grotere tegenstellingen dan *Geen kus voor moeder* en *Het dag goede dag boek* zijn nauwelijks denkbaar. Of werd Ungerer gekozen om zijn commercieel succes en niet om zijn baanbrekende instelling?

De bekroonde dubbelboer
Dolf Verroen

Gelukskaart

Enige tijd geleden begon het in de kinderboekenwereld al te gonzen: 'Heb je het gehoord? Dubbelboer wordt waarschijnlijk door de kinderjury in Schiedam bekroond!' Dat gegons was niet zonder verontwaardiging, want Dubbelboer is een Kluitman-auteur en - goede wijn behoeft geen krans! - zie van deze schande maar eens los te komen. Naar mijn mening is het dan ook een daad - bijna het doorbreken van een taboe! - van de bibliotheekmensen geweest om de nu 71-jarige Drentse schrijver B. Dubbelboer met zijn boek *Joël en de veenheks* uit de goedkope hoek te halen en zijn boek te laten wedijveren met *Kon Hesi baka* van Henk Barnard, dat dit jaar de gouden griffel heeft gekregen, *Mijn Timmetje* van Simone Schell en *Die rotschoot met die fijne klas* van Vriends. Toegegeven: het in de oorlog spelende verhaal over de Joodse jongen Joël Meier, die van het ene onderduikadres naar het andere moet vluchten, is bepaald geen literair meesterwerk. De taal waarin het werd geschreven is weinig expressief en staat vol gemeenplaatsen. De karakters van de figuren zijn weinig markant - goed is goed en kwaad is kwaad - en van karakteruitwerking heeft Dubbelboer kennelijk nog nooit gehoord. Bij het begin doorzie je al meteen dat de bij het voetballen en de daarop volgende vechtpartij bakzeil halende Willem het grote gevaar voor de vogelvrije Joël gaat worden en (bijvoorbeeld) de gevoelens en reakties van de veenheks, die de bewusteloze jongen in het veen in de sneeuw vindt en hem in haar hutje opneemt, zijn erg clichématig. (De titel van het boek is trouwens misleidend, want deze veenheks vervult er geenszins een bepalende rol in.) Maar daar staat tegenover dat Dubbelboer met grote ingetogenheid de oorlog beschrijft en nergens misbruik van de situatie maakt. Hij vertelt met eenvoudige woorden wat hij te zeggen heeft en men voelt daarbij dat hij meer verzwijgt. Daardoor is een goed beeld ontstaan van wat een oorlog is, van wat het betekent om een opgejaagd, vogelvrij mens te zijn. Ik geloof dat ik dit al lezend de grootste verdienste van het boek vond: dat de schrijver er in geslaagd is duidelijk te maken wat angst is en wat het betekent om angst te hebben.

Opmerkelijk is ook dat Dubbelboer zijn best doet om de partijen niet al te ongenuanceerd uit te beelden, Nederlanders wit, Duitsers zwart. Nogmaals: *Joël en*

de veenheks is bepaald geen meesterwerk, maar het is zonder pretenties geschreven door iemand die op zijn eigen, eenvoudige wijze wat te zeggen had. Het is op dit moment (7 september) nog niet bekend of het door de kinderjury in Schiedam al dan niet bekroond zal worden, maar ik moet wel een beetje lachen om al die pretentieuze kinderboekenkritiekelaren, die het beneden hun waardigheid vinden om zo'n Kluitman-auteur serieus te nemen, want het boek is inmiddels wel bekroond door de kinderjuries in Amsterdam, Rotterdam, Den Haag, Amstelveen en Overijssel. Bekroningen die tevens goed zijn om ons allemaal wat bescheidenheid bij te brengen.

Joël en de veenheks werd overigens niet uitgeven door Kluitman, maar door Westfriesland, die Reint de Jonge een mooi, suggestief omslag liet maken.

Joan Macneill

uit: pechpoes

Deze zomer is, kort na haar zesenveertigste verjaardag, de bekende Haagse illustratrice Joan MacNeill overleden.

Zij heeft zeer veel kinder- en ook schoolboeken geillustreerd, want, met Jenny Dalenoord en Babs van Wely, was het illustreren voor kleine kinderen één van haar sterke kanten. Haar persoonlijke stijl en haar veelzijdigheid zijn onder meer vastgelegd in *Het verhalenfeest* van Annie van Moerkercken van de Meulen en Thea de Laat, een bloemlezing van verhalen en versjes van Marianne Hesper Sint tot Annie M.G. Schmidt.

Toch komt haar persoonlijkheid waarschijnlijk het best tot uitdrukking in *Pechpoes*, het eerste, eigen prentenboek van Joan MacNeill, waarvoor zij zelf ook de (korte) tekst schreef en dat kortgeleden bij Elsevier in een Frank Fehmers coproduktie met het buitenland is verschenen.

Een eenvoudig verhaal over meneer Drabbel die met zijn poes achterop de fiets naar buiten wil. Het is een verhaal vol subtiele vondsten, heel eigen, zonder gemeenplaatsen. Wat (mij) in de platen het meest opvalt: de natuurlijke bewegingen van de poes wanneer zij ‘menselijke’ handelingen verricht en het onmodieuze van een ogenschijnlijk gewoon gegeven, dat op zo'n geëngageerde eigentijdse manier (vol milieubesef) werd uitgewerkt.

Joan MacNeill was een bescheiden mens. Zij had geen neigingen om aan de weg te timmeren, maar met haar werk heeft zij toch een sterk spoor nagelaten.

Dolf Verroen

Het gouden penseel
Dolf Verroen

Max Velthuys

Het gouden penseel is tot nu toe een aanmoedigingsprijs geweest voor jonge illustratoren zoals Lidia Postma (1976) en Paul Hulshoff (1975), maar de uitgevers die dit jaar hun hoop hadden gevestigd op nog jonger talent (zoals Ivo de Weerd bijvoorbeeld) zijn bedrogen uitgekomen, want - plotseling - blijken de reglementen voor deze prijs veranderd en is hij niet meer bedoeld als aanmoediging voor jong talent maar als bekroning van de beste illustrator die wij in Nederland hebben. En wij hebben erg veel goede illustratoren! Met figuren als Carl Hollander, Jenny Dalenoord en - niet te vergeten! - The Tjong King (en zo zou ik er nog wel meer kunnen noemen) zal dat geen gemakkelijke opgave zijn geweest, maar Max Velthuys, die als eerste met de eer is gaan strijken, lijkt mij een bijzonder goede keuze.

Het feit dat hij zijn prijs voor een boek heeft gekregen - *Het goedige monster en de rovers* - zal er wel op wijzen dat men waardering heeft voor het feit dat hij met zijn grafisch talent zijn eigen ideeën vorm geeft, terwijl zijn collega's bijna uitsluitend de ideeën van anderen, van schrijvers, illustreren. En de toekenning van deze prijs lijkt mij dan ook juist.

De dichter J.C. Bloem en zijn Jeugdboeken

In 1951 heeft J.C. Bloem het volgende geschreven over de ervaringen met boeken toen hij een kind was.

Wanneer men op oudere leeftijd terugziet op wat men in de loop der jaren gelezen heeft, gaan de gedachten als regel nooit verder dan die jaren, waarin voor het eerst het wonder van de poëzie of in elk geval dat van de letterkunde in het algemeen aan de daarvoor ontvankelijke knaap werd geopenbaard. Dat is begrijpelijk, maar eigenlijk zeer onbillijk. Want wanneer men zich afvraagt van welke boeken men het meest heeft genoten, geloof ik dat iedereen zal zeggen: van mijn kinderboeken. Dit volkomen verrukte, aan heel het daagse leven onthevene lezen dat men doet als kind - het keert nooit meer terug, evenmin als de diepe slaap der jeugd, die andere vorm van aarde-ontruktheid. Het is daarom niet meer dan een ‘daad van eenvoudige rechtvaardigheid’ om met Kloos te spreken, als men zijn gedachten eens terug laat gaan naar zijn kinderen jongens-(of, natuurlijk, meisjes-) boeken die om de een of andere reden zoveel indruk hebben gemaakt, dat men ze zich na al die jaren nog herinnert.

Waarom men zich die herinnert, zal - althans gedeeltelijk - wel een mysterie blijven. Het is namelijk niet zo, dat de herinnering het langst bijblijft naarmate het boek de meeste indruk gemaakt heeft. Natuurlijk zal dit wel vaak het geval zijn, maar niet altijd. Als ik mijd eigen memorie raadpleeg, dan - maar neen, hier past allereerst een klein terzijde. Wat is eigenlijk: zich herinneren? Wil dit zeggen dat iets wat vroeger heeft plaats gehad tot het huidige ogenblik onvergeten is gebleven - dit toch is herinnering in de meest zuivere zin des woords - of is het eigenlijk meer dit, dat men zich herinnert, dat men zich iets herinnerd heeft, meer dus een herinnering in de tweede graad? Ik geloof dat dit veelal het geval zal zijn; maar toch ook dat mijn oudste herinnering aan een boek er wel degelijk een van de eerste graad is.

Ik zal toen, naar ik meen, een jaar of drie zijn geweest en het boekje was, naar ik veel later heb gemerkt, een Nederlandse bewerking van het bekende Engelse kinderversje ‘Who killed cock Robin’ Ik weet nog dat ik het eindeloos ontroerend vond en herinner mij nog enkele regels ervan, ongeveer:

Wie schoot Roodborstje dood?
Ik, zei de boze mus,
Ik schoot een pijl hem uit mijn boog
Hij weigerde mij een kus.

Het eindigde met een begrafenis, die ook diepe indruk op mij heeft gemaakt, maar waarvan ik mij vaag iets herinner.

Het volgende kinderboek dat ik mij herinner - duidelijker, want ik zal toen een paar jaar ouder geweest zijn - was, uit literair oogpunt bezien, een heel wat bedenkelijker product. Dat was namelijk uit het Duits ‘vertaald’ in, wat ik toen natuurlijk nog niet wist dat germanismen waren en ik koester de geheime vrees, dat het juist deze wantaal was, die zo'n diepe indruk in mijn memorie heeft gemaakt. Een paar poëmata eruit wil ik u niet onthouden.

Dit bijvoorbeeld:

Tot ganzenhoeden is hij gewillig,
Maar voor het overige vrij onverschillig.
En dit'
Gegroet o schoone pauw,
Wat nieuws uit Asia?
Pardon, ik heet kalkoen,
Kom uit Amerika.

Het heeft natuurlijk geen zin, alles wat bij het herdenken opdoemt te memoreren. Maar een paar boeken moet ik toch noemen, omdat zij appelleren aan een van de diepste instincten van de jeugd: de lust tot griezelen. Ik geloof dat moderne paedagogen dit verderfelijk achten, en zij zullen wel gelijk hebben ook, maar ik zou de uren daaraan gewijd, niet graag hebben gemist, hoe doodsbenauwd ik toen ook in het donker wakker lag.

Zo herinner ik mij een boek van Elberts, waarvan ik de titel niet precies meer weet, maar waarin een verhaal stond, dat vrij bekend moet zijn geweest, want ik heb het later ook elders aangetroffen: van een reiziger die op een afgelegen plaatsje heel laat aankomt en in de enige herberg aanvankelijk geen kamer kan krijgen, omdat alles bezet is. Eindelijk wordt hij toch ergens ondergebracht. Hij ruikt 's nachts iets vreemds, gaat onderzoeken wat het kan zijn en vindt een lijk onder zijn bed.

Een ander boek op dat gebied, dat ik mij herinner, was blijkbaar een geschiedkundig werk; het is mij vooral bijgebleven om de platen. Eén ervan was 'De Maraan'; ik wist niet wat dat woord betekende en dat was juist zo bekorend voor een kind. Maar de plaat, die ik mij het best herinner, is die van de onthoofde graven van Egmont en Hoorne op hun doodsbed.

Zo zou ik nog veel kunnen schrijven, maar ik wil, alvorens deze souvenirs te beëindigen, nog melding maken van drie reeksen boeken die ik steeds met de grootste genegenheid herdenk. Het zijn de boeken van Jules Verne; die uit de Bibliothèque Rose; en de boeken van Gustave Aimard. Ik moet de boeken van Jules Verne - tot mijn onuitsprekelijke voldoening heb ik gezien, dat zij weer in precies dezelfde oude bandjes zijn herdrukt - al op vrij jeugdige leeftijd zijn begonnen te lezen, want ik heb ze bijna alle in Hollandse vertaling gelezen; en toen ik een jaar of tien was, kende ik al Frans. Maar ik moet over deze auteur eens afzonderlijk schrijven, anders zou dit artikel te lang worden.

De grootmeesteres van de Bibliothèque Rose was de comtesse de Ségur, née Rostopchine.[1]. Vooral deze laatste, mysterieuze naam was fascinerend. 'François le Bossu', 'Les Malheurs de Sophie', 'Les Cabanes', ik heb ze gelezen en herlezen, want dit is een van de voordelen van de jeugd: men kan nog herlezen. Ook deze boekenreeks wordt, meen ik, nog steeds - o glorie van het conserva-

tisme - geheel in haar oude vorm herdrukt. Maar het boek dat mij het meest heeft bekoord - het is misschien niet uit deze reeks zelf, want het was van een groter formaat, hoewel ook bij Hachette uitgegeven - heette ‘La maison roulante’ en was van de hand van Madame De Witt née Guizot. Het behelsde de geschiedenis van een door Zigeuners ontvoerd kind.

het jongetje dat die boeken las met zijn vijf jaar jongere zusje

Aan Aimard ben ik nog weer later begonnen; ik zat in de laagste klasse van de H.B.S. Hij was toen eigenlijk al een ouderwets schrijver, maar ik heb hem toch met het grootste genoegen gelezen en ik heb nog steeds een weemoedige bewondering voor hem en wonderlijk genoeg niet voor zijn bekendste boeken maar voor een enkel waarvan ik toen eigenlijk niet wist waar het over ging, n.l. de tragedie van de keizer van Mexico.[2)].

Maar de laatste der grootste vrienden van mijn jeugd en waarvan ik nu - maar nooit voor goed - afscheid neem is Justus van Maurik. Ik hoop nogeens van mijn bewondering voor deze, zij het danook volmaakt tweederangse auteur, te getuigen. Het vreemde - of misschien ook niet vreemde - was echter, dat in diezelfde jaren ook mijn kennismaking met de poëzie viel.

Elders heb ik al eens vermeld, hoe een sonnet van Jacques Perk de vonk bij mij heeft doen inslaan. Ik moet toen een jaar of veertien, vijftien geweest zijn. Maar wat ik nooit geheel kan verklaren - het doet er waarschijnlijk trouwens niets toe - is, dat op zijn minst een jaar of vijf vroeger zich al een geweldige bewondering voor gedichten in mij had gemanifesteerd.

Uit die tijd herinner ik mij voornamelijk twee dichters. De ene was de thans waarschijnlijk volmaakt en terecht vergeten Henri de Bornier, van wie ik het drama ‘Les Noces d'Attila’ las. De andere was Fiore della Neve. Dit typisch-Hollandse mannetje met dat malle pseudoniem draag ik in mijn hart nog een geheime genegenheid toe. Veel herinner ik mij van zijn dichtkunst niet meer. Een enkele regel,

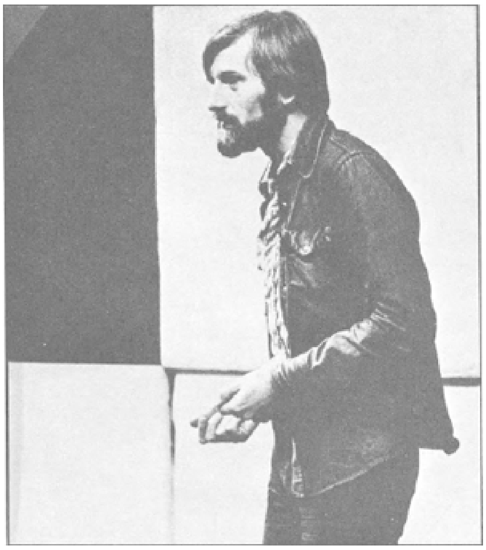
zoals: ‘Kom naar 't bootje, liefste, in de donkre kreek’ en dan vooral een ballade: ‘De broeders van Pont-Audemer’. Ja, dat was de romantiek tout craché en wie aan die vorm van dichtkunst nu eenmaal zijn hart heeft verpand, zal ook voor haar geringste dienaren altijd een klein zwakje hebben.

1951

Eindnoten:

1) Deze in St Petersburg in 1799 geboren schrijfster voor de jeugd moet in Frankrijk bepaald nog gelezen worden. Zij prijkt nog in mijn Larousse van 1963 met foto en al.
2) Hier moet het ijzeren geheugen van J.C. Bloem hem parten gespeeld hebben. De roman over de tragische keizer Maximiliaan van Mexico is niet van de hand van Aimard maar van die andere onsterfelijke schrijver over de Indianen van Noord Amerika: Karl May. Het heet Der sterbende Kaiser. (Noten van Clara Eggink)

Systeem en komedie in Nederland
Henk van Kerkwijk



Er zijn schrijvers, uitgevers, boekverkopers en boekenkopers, waarvan weer een gedeelte lezers. Uitgevers en boekverkopers maken per firma reclame, maar een gedeelte van de propaganda gebeurt ook kollektief. De k van kollektief staat dan, zoals iedereen begrijpt, voor de c van CPNB. Want wanneer je CPNB vanaf de klapstoel op de chaise longue vleit, blijkt de betekenis ‘collectieve propaganda van het nederlandse boek’. De meest in het oog vallende aktiviteiten van de CPNB zijn nog steeds de Boekenweek, de boeken van de maand en de kinderboekenweek. De CPNB wordt bij deze en andere gebeurtenissen geadviseerd en gestuurd door diverse werkgroepen, waarin naast uitgevers, boekhandelaren, onderwijsen bibliotheekmensen en per gebied deskundigen, schrijvers zitten die de Vvl vertegenwoordigen. De werkgroep Kinderboek die voor kinderboekenweek en verwante gebeurtenissen verantwoordelijk is, heeft bovendien nog te maken met een volledig autonoom lichaam: de jury goaden en zilveren griffels, die op verzoek van de CPNB boeken ter bekroning voordraagt.

En nou begint de komedie.

Als we in het algemeen een aantal eigenschappen voor juryleden opsommen, lijkt één karaktertrek een eerste vereiste, nl. het vermogen eigen smaak, ideeënwereld en levenshouding te relativeren; ook is een behoorlijke deskundigheid op het terrein waarop gejureerd moet worden zeker handig; aangenaam tenslotte is een behagelijke luiheid, een neiging tot niet ter zake doende bespiegelingen en een beperkte, maar uitgesproken drankzucht.

Droevig ervaringsfeit is nu dat het vrijwel altijd aan die eerste, ideale karaktertrek ontbreekt. Terwijl deskundigheid, om me voor gemak en veiligheid even tot de kinder- en jeugdboeken te beperken, vaak ontbreekt of alleen deelgebieden betreft.

Hoe werken die juries nu? In de jaren zestig en daarvoor bestonden ze uit 5 ad hoc gekozen leden. Ze stelden één prijs voor, later werden dat er twee. Soms werkte dit goed, soms was het resultaat een horreur, zoals met *Niku, de zigeunerjongen,* een in wat stoffig neerlands geschreven boek, of met *Loeloedjie, kleine rode bloem*, een werkje dat in zijn anti-zigeunerschap totaal niet deugde, waarna om de zaak goed

belachelijk te maken in 1966 geen prijs werd uitgereikt, terwijl Jaap ter Haars *Boris* op de nominatie stond, een literaire parel als je het met eerder genoemde prijswinnaars vergeleek.

Maar nu de laatste tijd. In de jaren 70 werd het systeem omgegooid. Inplaats van 5 juryleden, kwamen er 7 regionale juries, elk met 5 leden. In zoverre is dit systeem ‘demokratischer’, dat nu inderdaad opinies uit alle delen van het land in het uiteindelijk besluit doorwerken. In de benoeming van juryleden speelt ‘demokratie’ echter geen rol. De juries vullen zichzelf aan en zoiets heet coöptatie.

Die 35 nu, daar is iets geks mee. Mensen waarvan je het elk op zich, en wederzijds, min of meer prettig vindt om de hand te schudden en een praatje mee te maken, veranderen als ze in een kluit van 35 bij elkaar komen. De blikken verstarren, alle lippen worden per lip minstens een halve centimeter dunner, ook de dames krijgen heer Bommel-achtige zenuwtrekken en van een eerst niet onaangename tenor slaat de klank bij het betogen in eunuchide schrilheid over.

Dat is alles wat achter de bewezen inkompetentie van dit jaar steekt. Onderlinge irritatie en gebrek aan smaak deden toppen uit '76 als Willem Wilminks *het bange dierenbos* en Dolf Verroens *Allemaal de boom in* van de griffellijst verdwijnen. De onderlinge irritatie vooral maakte, bij een overvloedig aanbod, bekroning onmogelijk. Natuurlijk kan het jury-regelement zover gewijzigd worden dat dit soort slippartijen minder makkelijk wordt. Waar vind je echter mensen die hun élan ook in de kluit bewaren, hoe kom je überhaupt aan lieden met die eerder genoemde eerst vereiste karaktertrek? En dan nog 35... Nee, we zullen nog vaak om hetzelfde slag komedies kunnen lachen.

Over de Griffels
Corrie Hafkamp

Dit jaar voor het eerst meegedraaid in één van de regionale jury's ter beoordeling van de beste kinder- en jeugdboeken van het jaar.

Met een beetje angst in het hart, wetend dat ieder jaar nogal wat kritiek te verwachten valt op de uiteindelijke beslissing.

Maar goed: wie niets doet krijgt nooit kritiek dus dapper begonnen, zij het ietwat wantrouwend. Een wantrouwen dat zich snel oploste in waardering. Er werd, in de desbetreffende regionale jury hard en integer gewerkt. Het is nogal een klus om in een maand of zeven tijd ruim honderd kinderboeken met grote aandacht te lezen en elk boek een eerste beoordeling mee te geven teneinde goed te kunnen zien welke boeken op 't laatst komen bovendrijven. Vervolgens moeten de leden van de regionale jury het onderling eens worden over de uiteindelijke voordracht die twee afgevaardigden in het landelijk beraad zullen verdedigen.

Op geen enkel moment is iets gebleken van gemakzucht of gebrek aan ernst.

Aan ieder die vindt dat hij of zij een betere lijst zou hebben samengesteld kan ik zeggen: ja, dat klopt! Elke keus blijft, ondanks reglementen en criteria, toch een persoonlijke keus. Zou je op je eentje een lijst kunnen samenstellen, dan zou ook de mijne er anders uitzien.

Maar juist daarom werken er zoveel mensen aan (± 35) om een te eenzijdige keus van één persoon te voorkomen.

Dat lijkt me een goede zaak. Niet alleen een kleine kerngroep, die dan hoogstwaarschijnlijk vanuit de randstad zou opereren, maar ook de verdere regio's in het land zijn bij de laatste beslissing betrokken.

Een grotere nuancering dus.

Tegelijk liggen juist hier, helaas, de problemen. De laatste landelijke vergadering, waarin, dikwijls onder wat tijdsdruk, de laatste beslissing moet vallen, krijgt te maken met zeven verschillende voordrachten. Een flink aantal titels is dan nog steeds ‘in the picture’. Belangrijk is dan zowel een wat soepele opstelling als een duidelijke procedure.

Wel, om wat duidelijker te zijn: ik ben persoonlijk nogal ongelukkig met de uitslag van dit jaar. Drie zilveren en geen gouden griffel voor de nederlandse auteurs. Ik vond dat er uitstekende boeken waren en dat dus ten onrechte naar buiten toe de indruk wordt gewekt dat goud er dit jaar niet in zat.*

Het zat er, wat mij betreft, wel degelijk in maar het kwam er niet uit.

Jamaar. Maar volmaaktheid bestaat niet, ook niet voor een zo perfectionistisch ingesteld volkje als wij zijn. Het feit dat geen 100% wordt gehaald (en waarschijnlijk nooit gehaald zal worden) mag ons niet ontmoedigen en tot de gevolgtrekking brengen dat de boel niet funktioneert. We moeten maar blijven proberen het zo goed mogelijk te doen. In verband daarmee een paar persoonlijke suggesties en overwegingen.

1. Zou het niet mogelijk zijn om, voor grotere duidelijkheid, elk van de afzonderlijke regionale juryleden een aantal punten te laten geven per boek?. Bijv. 50 - 100 of 5 - 10. Het eerste compromis nl. dat er eensgezindheid per jury moet bestaan, zou daarmee vervallen en in het laatste landelijke beraad zouden geen boeken meer verdedigd hoeven worden. Het boek met het hoogste aantal punten wint.

2. Zou het niet beter zijn als de voorzitter van de laatste landelijke vergadering een buitenstaander was, die niets van kinderboeken weet en uitsluitend de procedure in het oog houdt?

Dit is niet bedoeld als kritiek op enige persoon. Ik wil geenzins de suggestie van bevooroordeling wekken, daar is nl. geen enkele aanleiding toe. Wel vind ik dat een vergadering leiden een moeilijk vak apart is. Ik heb zelf een cursus vergadertechniek gevolgd en weet nu voorgoed dat ik het nooit zal kunnen of leren. Je moet er een uiterst zakelijke instelling voor hebben lijkt me. Dit wat betreft de suggesties. Nu enkele overwegingen.

1. Het beste boek van het jaar aanwijzen, ligt daar niet het gevaar op de loer dat je die boeken uitkiest die voor een zo groot mogelijke groep kinderen geschikt zijn?

Moet dat ook? Of bekroon je op die manier, onbedoeld, de middenmaat?

Corrie Hafkamp

Wanneer is een boek 'moeilijk?' Wat doen we met de groep onder de streep en de kleine groep bóven de streep?

2. Het is duidelijk dat een BOEK wordt bekroond. Maar wat te doen met kritiek als bijv: - Roald Dahl, moet dié nog bekroond worden? - en Guus Kuyer, die is toch al eens bekroond voor precies hetzelfde soort werk?-

3. Een andere, veel gehoorde kritiek is dat de pas begonnen lezertjes er zo bekaaid afkomen. Moet er geen griffel per leeftijdsgroep komen? De kleinen, de kinderen, de jeugd?

4. Waarom zijn we zo zuinig met het bekronen van oorspronkelijk nederlands werk? Wij met ons kleine taalgebied, waarbinnen de auteurs toch al zo moeilijk zitten?

5. Waar zijn de vlaamse boeken op de groslijsten? De Vlamingen vallen ook niet onder de vertalingen en staan daardoor min of meer buiten spel.

Aan het eind wil ik toch nog wel graag de hoop uitspreken dat we met ons allen blijven zoeken naar een bevredigend eindresultaat. Alle voorwaarden voor een zo eerlijk mogelijke beoordeling zijn m.i. ruim aanwezig.

Het moet mogelijk zijn, in het belang van ieder die met kinderboeken te maken heeft, beroepshalve of als lezer of opvoeder, tot een bevredigende gang van zaken te komen.

De allereerste opzet: het goede kinderboek in de belangstelling brengen en houden, is er belangrijk genoeg voor!

Eindnoten:

* De hele procedure is dusdanig verlopen, dat het weinig verschil maakt dat Barnard nu het officiële jurybesluit toch nog goud is toegekend.
redaktie

Illustraties als informatie
Miep Diekmann

Opvallend is het wel dat zelfs tijdens een kinderboekenweek amper aandacht besteed wordt aan illutratoren en hun werk. En toch hebben veel auteurs het aan hun illustratoren te danken, dat hun boeken ‘opvielen’ . Het leesplezier van kinderen wordt op gang gebracht door hun kijkplezier. Van deze wijsheid zijn uitgevers meer doordrongen dan schrijvers en zij hebben dan ook hun vaste stal van illustratoren. Hoe bekwaam de illustrator ook is, voor de schrijver kan het op de duur ergerlijk worden wanneer zijn boeken in dezelfde stijl naar buiten gepresenteerd worden als die van zijn collegae (bij dezelfde uitgever), die echter inhoudelijk met heel andere thema's bezig zijn.

Pas als de schrijver bewijst winstgevend te zijn (m.a.w. naam heeft gemaakt!) kan hij eens voorzichtig proberen critiek te hebben, wanneer hij zich niet zo gelukkig voelt met zijn illustrator. Het beroerde is alleen dat de schrijver maar heel vaag kan aangeven wat hem niet zint. Hij is geen vakman op het gebied van de illustrator. Maar dan nog... vroeg of laat krijgt hij tenminste de kans om met een eigen-keus illustrator aan te komen zetten.

De illustrator is nooit degene die een manuscript, een schrijver kiest. Hij krijgt toegeschoven en kan alleen amen of nee zeggen.

Ik heb ook nog nooit een illustrator trots van de daken horen schreeuwen dat hij voor die of die auteur ‘mocht’ illustreren. Wel ken ik schrijvers, die er openlijk voor uit komen dat ze het een onderscheiding vinden wanneer hun manuscript de eer van een bekende illustrator van kwaliteit wordt waardig gekeurd.

Een lekker sfeertje van samenwerken tussen illustrator en schrijver is dan ook vrij zeldzaam. Nog altijd zijn er in ons land schrijvers, die hun illustrator niet persoonlijk kennen. Nog altijd maakt voor hen de uitgeverij uit wat de trekpleister van hun boek zal worden.

Het is geen fabeltje dat een uitgever plotseling zeer gecharmeerd kan zijn van een jonge, aankomende illustratrice. En hop... daar gaat de auteur de mist in met zijn boek, wanneer die illustraties naar niks lijken. Daar staat wel tegenover dat de ‘liefdesbevliegingen’ van sommige uitgevers zuiver vaktechnisch waren en dat daardoor niet zelden de verborgen kwaliteiten van een manuscript door de magnifieke illustraties er veel duidelijker uitsprongen.

Verouderen

Naar buitenuit presenteert een uitgeverij zich veel meer door de keuze van zijn illustratoren dan door die van zijn kinder- en jeugdboekenschrijvers. De illustrator is het visitekaartje. Maar naast de persoonlijke smaak van de uitgever en diens (on)artistieke voorkeur, speelt nog iets anders een grote rol: de mode. Want nog altijd leven we in een tijd dat mensen naar hun uiterlijk beoordeeld worden. Vooral voor het kinderboek met veel herdrukken kan het fnuikend zijn wanneer de afgebeelde helden er oenig uitzien, met stomme, slome kleren en onwijze kapsels. Voor historische boeken, dierenverhalen, fantasieboeken geldt dit bezwaar niet. Maar juist het neorealistische kinder- en jeugdboek, dat de laatste jaren zo in trek gekomen is,

moet na een aantal herdrukken van nieuwe illustraties voorzien worden. Is de Jugendstil in, dan op die toer. Is het flower-power, dan alles in de blommen. En gaan we gebukt onder de werkeloosheid, dan alles maar in stippeltjes-tekeningen, want we hebben immers tijd over?

Wat dat betreft lopen we met het kinderboek gelijk op met de verpakkingen van wasmiddelen en ander nuttigs. Later natuurlijk best aardig om op terug te kijken. Maar wat je wel opvalt bij die snel wisselende stijlen is, dat nog maar weinig illustratoren een echt, beweeglijk kind kunnen neerzetten, met armpjes, beentjes en een koppetje dat leeft en geen stilistisch masker is. Moet dat dan? Moet ook het kinderboek niet de nieuwe kunst onder de aandacht van jonge lezers brengen? Jawel, maar daar zijn de prentenboeken het meest geschikt voor. En het is daarom nog altijd een misvatting dat prentenboeken alleen voor kleine kinderen zijn.

Wat zoekt het oudere kind in zijn boekenplaatjes? Zichzelf en zijn vrindjes in een duidelijk herkenbare omgeving en situatie. Voor hem hoeft het helemaal niet die veel te lange armen, de struikelbenen, het stuntelige, waar hij zelf - in zijn groeiperiode - al zo'n gloeiende pest aan heeft. Maar te mooi en te glad hoeft ook weer niet, want dat werkt net zo ontmoedigend als al die mooie knullen en meiden van de tv-reklames. Een tekenaar moet van goede huize komen om die werkelijkheid en de ingeslepen wensdromen met elkaar te verzoenen. Hij slaagt er meestal in als hij de bewegingen en de mimiek weet te verinnigen.

Maar nog te vaak zien we dat het accent op de nieuwe tekenstijl ligt en dat binnen die stijl de personen akelig steriel uniform uitvallen.

Misschien krijgen we er in de komende jaren naast 7 al bestaande kinderjuries ook eens een kinderjury bij, die het beste boek op zijn illustraties uitkiest.

Andere landen, andere volkeren

Een van de grootste illustratie-problemen voor de serieuze uitgever vormt het boek over andere landen en volkeren, hetzij origineel Nederlands, hetzij vertaald. Natuurlijk, je kunt van een buitenlands boek de illustraties mee aankopen.

Maar die passen meestal niet bij het ‘gezicht’ van de uitgeverij. Dus: binnenwerk overnemen, en bij ons een passend omslag laten maken. Meestal is het resultaat miserabel.

illustratie Ervin Urban

De stand is 1-1 als we zien hoe Nederlandse kinder- en jeugdboeken in een buitenlandse vertaling vaak geillustreerd worden. Om uit eigen ervaring te putten: Antilliaanse kindertjes uit mijn boeken waren (in Japan) tot zwart gemaakte Europeaantjes omgebakken compleet met opgekrulde wipneus. Huizen waren terug-onderontwikkeld in tranenpersende strohutten.

Is dat dan zo'n ramp? Nee, het is erger. De nieuwe stroming in de kinder- en jeugdliteratuur probeert de jeugd vertrouwd te maken met het leven van kinderen in andere landen. Daarom zijn feitelijke, informerende illustraties van onmisbaar belang.

Neem een zoveel voorkomend woord als ‘huis’. Ieder kind stelt zich daarbij het huis in zijn eigen land voor.

Wat bijvoorbeeld de Tsjechische boeken betreft, ga je dan al meteen de mist in met de letterlijke vertaling ‘huis’ . Want men woont daar in een huizenblok, verdeeld in étages, die weer per zoveel vierkante meter verdeeld zijn over gezinnen. Leg dat maar eens uit in woorden. De tekening zal dat moeten doen. Vooral, omdat uit die woonsituatie voor mensen zeer ongewone toestanden kunnen ontstaan, zoals: ouders die scheiden, maar bij elkaar moeten blijven wonen door woningnood.

Jonge stellen, die vaak ook ieder bij de ouders blijven wonen. Alleen dit al is van grote invloed op het maatschappij-gebeuren.

Een oplossing, die het boek niet duurder maakt

In die vijf jaar dat Hans Krijt en ik samen al zo'n tien Tsjechische of Slowaakse kinderboeken vertaalden, bleef ‘zichtbaar maken’ van gewone huis-tuin-en keukenzaken (gewoon in de Cssr) een probleem. Omdat die boeken meestal illustraties in kleur hebben (te duur om bij ons over te nemen), moesten we terugvallen op Nederlandse illustratoren. Maar zelfs de vele plaatwerken, die ik ter inzage gaf, hielpen niet. Bouwstijlen van huizen werden door elkaar gehaald. Een bos tekenen, wie kan dat bij ons - in een land waar nooit echte bossen waren? De kleine winkeltjes in een Tsjechisch dorp? Een ouderwetse (in onze ogen) dansles, met jongens in een donker pak en scherpe schoenen?

Tegenover de heersende politieke vertekeningen van elkaars leven in de verschillende blokken, hoop je dat feitelijke, informerende illustraties verscherping van de tegenstellingen kunnen tegengaan. Laat je lezers zien dat het 'daar' anders is, maar dat 'anders' moet wel kloppen met de werkelijkheid.

Verschillende uitgevers (Lemniscaat en Leopold) voelden die bezwaren van ontoereikende illustraties ook aan en besloten rechtstreeks met een Tsjechische illustrator[1]) te gaan werken. Dit heeft om te beginnen al zoveel ambtelijke voetjes in de aarde (alles loopt via staatsintellingen) dat je de moed bijna zou opgeven. En dan moet die illustrator ook nog wennen aan het idee, dat een uitgever bij ons zijn eigen smaak kan laten hoogtij vieren, terwijl in zijn eigen land de illustratieafdeling van de uitgeverij hem uitzoekt en hem dan ook zijn gang laat gaan. (Hoogstens wordt er een kerkje teveel uitgewipt!).

Hij moet er ook aan wennen dat wij hier wel graag iets authentiek Tsjechisch of Slowaaks hebben, maar het mag weer niet té folkloristisch zijn, want daar gaan bij ons diverse groeperingen ook weer van over hun nek.

'Ja maar, kunst! In Tsjecho Slowakije heb je de beste illustratoren voor het oprapen,' hoor ik zo vaak.

Dat is gedeeltelijk waar. Wat is best? Veel van hen werken alleen in kleur. Veel boeken zijn

immers geschreven in de fantasie- of sprookjessfeer, en daar is met goed gevolg raak op gevarieerd. Maar in zwart/wit (wat wij hier nodig hebben) zijn er beslist minder grootheden.

Kunst van het ontwijken

Zoals ook in veel Tsjechische kinder- en jeugd-boeken de werkelijkheid gracieus omschreven of helemaal uit de weg wordt gegaan, en alleen voor een goede verstaander tussen de regels steekt, zo hebben ook veel illustraties iets ontwijkends. Heel lief, heel mooi, maar wel vervreemdend van de werkelijkheid.

Zelfs de illustrator die die werkelijkheid hard en scherp kan neerzetten, zit met een ander probleem, wanneer hij voor over de grenzen werkt. Een kind is een kind, nietwaar? Alleen met wat andere kleertjes aan en je bent klaar.

Was het maar zo!

Mij is het opgevallen hoe statisch kinderen en mensen vaak getekend zijn in het Tsjechische kinderboek. Dat moet de invloed van bijvoorbeeld het strakke schoolregime zijn, die doorwerkt in de kinderen, die de illustrator neerzet.

Zoals ook dat strakke schoolregime doorwerkt in de aanpak en stijl van de schrijvers, die zelfs met hun critiek op een knellende opvoeding, toch niet kunnen ontkomen aan de werkelijkheid - dat een kind nooit zelf beslist, maar dat er voor hem beslist wordt. Daardoor is de beweeglijkheid in hun boeken anders dan bij ons. Bijvoorbeeld: veel meer beschrijvende en bespiegelende fragmenten, waar wij dialogen gebruiken om de kinderen zelf ‘mondig’ te maken.

Logisch dat een dergelijke schrijftrant ook inwerkt op de illustrator.

En wat willen bij ons de uitgevers? Beweging, vaart. Het moet er vanaf spatten.

Dit is nog maar één van de essentiele verschillen in leefklimaat. Zullen Nederlandse uitgevers en Tsjechische illustratoren elkaar op dit punt vinden? Zullen Nederlandse illustratoren (en we hebben er aardig wat van internationale faam) zich zwaar gepasseerd voelen?

Eén ding is zeker: de primaire waarde van illustratie en illustrator als onmisbare, feitelijke informanten voor het kinder- en jeugdboek is nog eens duidelijk gebleken. Nog nooit is de plaats van de illustrator binnen de critische jeugdliteratuur van zo'n onmisbaar belang geweest.

Een intensievere internationale samenwerking tussen uitgevers en illustratoren zal tot een waardevolle accentverschuiving binnen de jeugdliteratuur kunnen leiden.

Eindnoten:

1) Door de Praagse illustrator Ervïn Urban zullen in 1977 en 1978 geillustreerd worden de Nederlandse vertalingen van:
De slimme streken van Koeba - door *J. TICHÝ* (uitg. Lemniscaat)
Zwijgen tot je barst - door *J. BOUĆEK* (uitg. Leopold)
De rode schuur - door *OTA HOFMAN* (uitg. Leopold)

Een wit lint in je haar - door *JANA SRÁMKOVÁ* (uitg. Leopold)
Katja, speel 'ns wat voor de heren - door *JANA CERVENKOVÁ* (uitg. Leopold)

Josine van den Berg in gesprek met Carl Hollander

'Het is in dit vak een soort van jezelf langzaam afknijpen'
'De ramp in dit vak is, dat er zo ontzettend veel meisjes zitten'

Carl Hollander heeft heel wat boeken geïllustreerd, te veel om op te noemen, vandaar slechts een groep:

Pippi Langkous, *Spaghetti van Menetti*, boeken van An Rutgers van der Loeff, Annie Schmidt, en veel van Paul Biegel, met wie hij de televisieserie *De vloek van Weestewolf* maakte. In opdracht van de CPNB maakten ze ook weer samen het geschenk *Wie je droomt ben je zelf.*

Tekende hij tot nu toe nogal karikaturaal, met het geschenk is Carl Hollander een nieuwe weg ingeslagen.

J.v.d.B.: *Je hebt vrij lang, een aantal jaren, in een heel herkenbare stijl getekend*?

C.H. Ik vind dat ik te lang in de zelfde stijl getekend heb. Het begon destijds met Pippi Langkous. Omdat het zo lekker liep had je al gauw dat de uitgevers vroegen voor hen het zoiets te doen. Ineens kwamen er alleen maar lollige boeken. Zo ben ik ook toevallig in de kinderboeken terecht gekomen. Als jongen had ik boekjes waarin ik op de witte plekken zelf de tekeningen invulde. Dan waren ze toch geïllustreerd.

J.v.d.B.: *Hoe ben je er toe gekomen om dit geschenk in een andere stijl te tekenen?*

C.H. Ik maakte in de tussentijd een paar jaar lang vrije tekeningen. Dat komt dan wat dichterbij. Ik geloof dat het iets is wat je op een bepaald moment wilt. Niet alleen omdat je een ander gezicht wilt laten zien, ook omdat je anders je plezier verliest.

Het is erg bewerkelijk, deze manier van tekenen, meer volwassen misschien.

J.v.d.B.: *Hoe verklaar je dat je zo weinig bekend bent, terwijl je toch zo veel boeken geïllustreerd hebt?*

C.H. Omdat er nog steeds zo ontzettend weinig mensen naar kinderboeken kijken. Het is een ramp wat er gebeurt: mensen vinden ze te duur, terwijl die boeken veel arbeidsintensiever zijn dan romans. Illustraties, een leuke speelse omslag, vaak duurder dan voor een paperback omdat je met vier kleuren-effect zit. Die boeken gaan tegen de 20 gulden kosten. Iedere ouder van tegenwoordig vindt een auto van 10.000 gulden heel gewoon. Dat is toch een macht geld, terwijl zo'n boekje van 20,-.

J.v.d.B.: *Heb je 't gevoel dat je minder bekend bent dan andere nederlandse tekenaars?*

C.H. Het is heel gek, ik ben er wel eens jaloers op als ik merk dat kollega's die minder tekenen dan ik, veel meer in de pers komen. Aan de andere kant is het krankzinnig dat zoveel mensen je tekeningen zien. Zoals nu in de Donald Duck met een oplage van 400.000. Dat betekent dat je in heel wat gezinnen komt. In 't begin zeiden kollega's

tegen mij: jôh, dat moet je niet doen dat is zo'n flutblad, maar ik vind het een heerlijk blad voor kinderen. Er staan zoveel dingen in. Veel leuker dan al die edukatieve bladen. Bovendien, er worden steeds betere mensen aangetrokken. Guus Kuyer heeft laatst nog een verhaal geschreven.

J.v.d.B.: *De samenwerking met Paul (Biegel) is heel hecht. Sinds wanneer bestaat die?*

C.H. Ik heb Paul ontmoet bij Ploegsma. *De kleine kapitein* was het eerste boek dat we samen deden, daarna *Weestewolf,* en dan nu weer het geschenk. We zijn erg goede vrienden geworden. Ja, door 't werk, maar het is natuurlijk veel meer dan dat alleen. Die samenwerking heb je lang niet met iedereen.

J.v.d.B.: *Jullie zorgden ervoor dat De vloek van Weestewolf op de t.v. kwam*.

C.H. Het was ontzettend veel werk. Ik heb wel 250 tekeingen gemaakt. En 't gebeurt weinig, maar ik vond die tekeningen op het scherm erg meevallen. Met Henk van Ulsen, Sylvia de Leur en Henk Molenberg hebben we gewerkt als een trein. Het was enorm geanimeerd, er is geen onvertogen woord gevallen. Zelfs de technici vonden het jammer dat het afgelopen was.

't Gekke is dat die serie niet herhaald wordt.

J.v.d.B.: *Is er geen kans om nog eens zo'n opdracht te krijgen?*

C.H. Ik doe het graag nog een keer. Maar het is zo duur: topakteurs met topgages. Ik had er een hoop werk aan en ik ben ook niet zo goedkoop. Maar als we met een klub op lokatie hadden moeten filmen - afgezien van het feit dat je zo'n lokatie nooit vindt - waren we ook een

hoop geld kwijt geweest. De VARA heeft nog eens gebeld, die wilden een paar tekeningen van me lenen om aan William Kuik te laten zien hoe die 't doen moest... Het gaat er meer om hoe het systeem is: een onhandige regie-assistente dacht misschien dat kunnen we zo makkelijk even oplossen.

J.v.d.B.: *Heb je 't gevoel dat jouw manier van tekenen aansluit bij het verhaal van Paul?*

C.H. Ik geloof dat wij erg in elkaars denkwerk passen. Ik werk ontzettend graag voor zijn boeken. Het is een sfeer die me erg ligt, een soort verwantschap. We hebben zo'n beetje de zelfde liefde voor schrijvers, Tolkien b.v.

J.v.d.B.: *Krijg je veel reakties van kinderen?*

C.H. Ik krijg de gekste fanmail. Laatst kreeg ik een heel boekje van een jongen uit Maastricht. Daar had ie een maand aan gewerkt, de data stonden erin. Opgedragen aan mij, en of hij dan als tegenprestatie een orginele tekening mocht hebben. Dat vind ik zo ongelooflijk leuk, wie krijgt zoiets?

J.v.d.B.: *Heb je wel kontakt met andere tekenaars?*

C.H. Ja, en dat vind ik ook het leuke in dit vak, het is een erg vriendschappelijk vak. Jalousie de metier, zoals b.v. bij akteurs, komt niet voor. Ik ben het althans niet tegengekomen.

Het is een mal vak hoor. Ik ben altijd de jongste geweest, maar ik merk de laatste jaren dat ik één van de oudsten ben geworden.

J.v.d.B.: *Bestaat er veel konkurrentie van jonge tekenaars?*

C.H. 't Gekke is, dat er niet zoveel bijkomt. Af en toe es eentje, je vraagt je net af waar hij vandaan komt en dan verdwijnt ie weer na een jaar of twee drie.

De ramp in dit vak is natuurlijk. - en dat klinkt zo gemeen maar 't is wel een beetje waar - dat er vooral bij die kleinere edukatieve tijdschriften zo ontzettend veel meisjes zitten, die vaak getrouwd/ter voor de lol bij doen. Die tekenen dan, of ze schrijven er wat bij voor hun plezier, en dat kan dan ook voor elke prijs op de markt komen. Ze hoeven niet zoveel te hebben; 't is leuk, 't is meegenomen.

J.v.d.B.: *Bederven ze een beetje de markt?*

C.H. Ik vind het geen marktbederf, ze maken prachtige dingen, die kinderen. Maar het kan haast niet anders, je merkt het toch aan de kwaliteit: het vak dat je konstant beoefent, daar word je goed in op de lange duur. Het is ook echt een vak dat je moet leren.

Carl Hollander (r) met Paul Biegel

Het is niet zomaar iets wat je van nature zo gemakkelijk doet.

J.v.d.B. *Heeft het je veel moeite gekost om in dit vak iemand te worden?*

C.H. Het begin is moeilijk. Je moet leuren met je werk, je hebt nog niets gepubliceerd. Het is een vicieuze; cirkel. In het begin heb je nog geen techniek, je bent uren aan een tekening bezig. Als je dan zo'n vier vijf jaar volhoudt, gaat het al beter, en na zo'n tien jaar is het dan wat geworden.

Maar als je dagelijks werkt en zo veel produceert, ontstaat er een soort vermoeidheid bij je uitgever. Die gaat dan naar jongere mensen kijken en dwingt je - wat ik wel goed vind - nieuwe dingen te proberen. Je moet je eigen ontwikkeling niet afremmen door het makkelijk verkoopbare.

J.v.d.B. *Door je vast te leggen in de hoeveelheid, bedoel je?*

C.H. Ja. Ik teken echt dagelijks. Als ik een dag niet teken, krijg ik een schuldgevoel; mijn tekenen is een neurose. Het is in dit vak toch een soort van... ja, jezelf langzaam afknijpen. Je moet zoveel produceren, je kunt nooit één mooie tekening per maand maken en daar dan 2000 gulden voor vragen. Misschien wel voor een tijdschrift, maar niet voor een boek.

J.v.d.B. *Je zit de hele dag tussen die muren, heb je 't daar moeilijk mee?*

C.H. Het is een geïsoleerd vak, je werkt alleen hè, er komt ook niemand bij je. Ik merk aan mezelf dat ik graag in de kroeg ben, dan vind ik het heerlijk om te praten. Ik mis dat kontakt overdag.

J.v.d.B. *Toch een soort kompensatie?*

C.H. Ja, ik denk het. Dat geroezemoes vind ik iets heerlijks. Op vakantie praat ik ook zoveel mogelijk met iedereen. Ik heb net met een krankzinnig enthousiasme een paar maanden les gegeven op de Rietveld-akademie.

J.v.d.B. *Als je zo aan 't werk bent, waar denk je dan aan?*

C.H. Er zijn een aantal fases. Als je begint ben je een paar uur heel intensief bezig met de kompositie. Ga je invullen of inkleuren dan denk je soms aan van alles en nog wat, omdat het vrij automatisch werk wordt. Er zitten stukken in, dat ik wel eens denk: <u>ik wou dat ik iemand in dienst had die dat stuk voor me deed</u>. Zo'n (Gustave) Doré had dat wel.

J.v.d.B. *'Wie je droomt ben je zelf' ligt hier klaar voor ons. Wat is het volgende produkt?*

C.H. Ik ben op 't ogenblik bezig met de sprookjes van Hauff. Ik vind dat je dat soort boeken eigenlijk niet kunt illustreren. Als je nu het lef zou hebben om b.v. Don Quichotte te gaan doen, dan moet je wel van hele goeie huize komen. Het voordeel van de sprookjes van Hauff is, dat die nooit uitvoerig geïllustreerd zijn, voor zover ik weet. Dat durf ik dan wel.

Over historische jeugdboeken
Tonny Vos...... Dahmen von Buchholz

De redactie van BZZLLETIN stelde mij drie vragen over het tot stand komen van mijn historische jeugdromans: hoe ben je ertoe gekomen? - hoe doe je het? - waarom doe je het?

De eerste vraag is gemakkelijk te beantwoorden. De archeologische opgravingen in en om mijn woonplaats Vlaardingen zijn de aanleiding geweest tot mijn eerste historische boek ‘DIVICO’, een reconstructie van het leven van een Vlaardingse jongen in de IJzertijd, omstreeks 200 voor Christus. Deze opgravingen, juist in het jaar dat ik in Vlaardingen kwam wonen, hebben twee hoofdstukken toegevoegd aan de geschiedenis van westelijk Nederland, waarvan men tot dat moment had aangenomen, dat het vóór de komst der Romeinen onbewoonbaar en onbewoond was. Recht tegenover mijn nieuwe flatje lag de Broekpolder, waar de Ijzertijd-nederzetting gevonden werd en nog geen twee kilometer achter mijn huis, langs de Nieuwe Waterweg, werd in hetzelfde jaar een Steentijdnederzetting uit omstreeks 2000 voor Christus blootgelegd. Voor wie in dergelijke zaken geïnteresseerd is, *de* gelegenheid om zich daarmee intensief te gaan bemoeien. Als lid van de Archeologische Werkgemeenschap heb ik vele uren met rubberlaarzen aan in de modderbrij van zo'n veenopgraving doorgebracht, zoekend naar sporen van mensen die er in een ver verleden hadden gewoond.

Vlak na de oorlog was ik verbonden aan de redactie van een dagblad en later, toen kleine kinderen mij aan huis bonden, heb ik mij toegelegd op vertaalwerk voor verscheidene uitgeverijen en tijdschriften, met steeds in mijn achterhoofd de bedoeling zelf te schrijven. Maar ik wilde wèl iets te zeggen hebben, iets dat anderen niet al vele malen hadden gezegd.

En hoé je dat doet? Wel, een boek schrijven over een onderwerp waarover nog geen andere schrijver ooit geschreven heeft, omdat de aan het licht gekomen feiten nog niet eens in de wetenschappelijke literatuur zijn verwerkt, is een te mooie gelegeheid om niet te benutten. Al gravende en zoekende naar de op het oog zo onspectaculaire zaken als aardewerkscherven, resten houtconstucties, ‘steurschubben’, dierbotten, spinklosjes en haardplekken vormde ik als vanzelf het verhaal van de mensen achter de vondsten. Maar door het werk met de studenten van professor Glasbergen wist ik ook, hoe gevaarlijk het is je te laten verleiden tot veronderstellingen die historisch niet verantwoord zijn. En ik wilde een verhaal schrijven dat historisch klopte, dat een beeld gaf van het dagelijks leven van 200 voor Christus zonder er onverantwoordelijk op los te fantaseren.

Met ‘DIVICO’ heb ik uitsluitend de bedoeling gehad een beeld te geven van het dagelijks leven in de vier seizoenen met verwerking van al het gevonden materiaal. De intrigue moest eenvoudig zijn, bruikbaar voor alle kinderen die op de Lagere School met de geschiedenis van hun eigen woongebied beginnen. Het verhaal werd dus naar de ontdekkingen toe gebogen en kreeg soms zelfs een andere wending doordat er iets ‘nieuws’ aan het licht kwam. Het lidmaatschap van de Archeologische Werkgemeenschap is voor mij van grote waarde geweest en is dat nog. Ik ken alle

vakmensen die iets met de. opgravingen te maken hadden; zij waren altijd bereid mij te helpen. Gegevens uit een opgraving verkregen zal de vakarcheoloog zelf nooit romantisch verwerken, omdat hij eenvoudiġ ġeen 'ġedachtensprongen' maken kan van bewezen-feit-a naar bewezen-feit-b. Wanneer je dat als schrijver wèl doet, wel moét, zal hij je echter altijd goede raad geven. Aan de hand van de huisplattegrond, die geheel kon worden opgemeten, kon ik het huis reconstrueren, ik kende het aardewerk, ik wist van zout- en ijzerwinning, van visvangst en handel. Spinklosjes en weeftouwverzwaringen bewezen dat er geweven kleding werd gedragen, stuifmeelkorrels in de betreffende woonlaag, door een bioloog schematisch uitgewerkt, zeiden me hoe het landschap eruit gezien heeft, wat er aangeplant werd, welke kruiden er groeiden. Met behulp van een flora kon ik bloeitijd en oogsttijd reconstrueren, maar dan duikt er een heel nieuw probleem op. De pollen-analyse geeft de wetenschappelijke namen, de Latijnse. Het boek speelt echter vóór de komst der Romeinen en dus zou het taalkundig onjuist zijn, Latijnse namen te gebruiken. Maar wat te beginnen met Hollandse namen als 'leeuwebekje' en 'kattestaart', wetende dat de mensen uit die tijd geen leeuwen een geen katten kenden? Zo op het oog onbelangrijke zaken, maar toch iets waarvoor een oplossing gevonden moest worden. Ik heb me in die tijd verdiept in de oude natuurgeneeswijze: brandnetel tegen reuma-aandoeningen, bloemschermen van de vlier, als koeken gebakken, tegen de koorts, weegbree tegen ontstekingen, honing als antiseptisch middel op open wonden. Soms experimenteerde ik er zelf mee - mijn kinderen spreken er nòg schande van dat ik in plaats van jodium honing op hun open knie heb gesmeerd!

Een bevriende amateur-archeoloog bakte van klei uit een prehistorische laag op een open vuurtje in de polder de potten, die hij volgens vondst-voorbeelden had gevormd en versierd, om een verantwoorde reconstructie te kunnen geven van het enorm arbeidsintensieve pottenbakkershandwerk in de tijd vóór de draaischijf.

Kortom, het is 'rond' gekomen, tot en met een overstromingsramp bij springvloed.

En het werd in de archeologische wereld heel goed ontvangen. Het bleek, dat zo'n soort werk in een behoefte voorziet. Er zijn maar weinig historische jeugdboeken die diep genoeg ingaan op de historie. Vaak wordt daar zeer nonchalant mee omgesprongen, wordt de historie alleen als achtergrondje gebruikt. Ik deed het andersom, ik richtte het verhaal op de feiten.

Later, veel later, heb ik de 'journalistieke'

tekst geschreven en de eindredactie verzorgd van een populair-wetenschappelijk werk over alle opgravingen in Vlaardingen (Steentijd, IJzertijd, Romeinse tijd en Middeleeuwen) een werk dat mèt de specialisten geschreven werd ten behoeve van de geïnteresseerde leek en de middelbare scholier en dat de titel draagt *VAN STEURVISSER TOT STEDELING*.

Mijn Wiking-trilogie is op soortgelijke wijze tot stand gekomen. Ik had niet het plan over Wikingen te schrijven, maar over het eiland Walcheren in de 9e eeuw, naar aanleiding van bepaalde opgravingscampagnes en de vondsten van de Nehalennia-altaren. Het begin voor mij was een langdurig onderhoud met de provinciale archeoloog. Hij voorzag mij van de gegevens, verwees me naar vakpublicaties, liet me zijn vondsten zien. Het verhaal dat al onderzoekende in mijn hoofd ontstond, stuitte plotseling op de Wikingen, die juist in het begin van de 9e eeuw op Walcheren een belangrijke rol hebben gespeeld. Maar toen ik me noodgedwongen intensief met de Wikingen bezig ging houden, ontdekte ik een heel nieuwe wereld. De Wikingen kregen zo'n belangrijke rol in m'n Walcherse verhaal, dat de titel *DE WIKING VAN WALACRA* werd. Heel duidelijk ontstond uit de historische feiten de gedachte die ik in dit boek uitgewerkt: beoordeel een mens als mens en niet als onderdeel van een groep, want in iedere groep komen goede en kwade elementen voor.

Daar Walcheren niet zo mooi voor mijn deur lag als de Broekpolder en ik niet over een pollenanalyse beschikte, had ik wat moeite met het landschap in die tijd. Het Biologisch Archelogisch Instituur in Groningen heeft mij daar fantastisch mee geholpen, zodat ik het eiland kon beschrijven zoals het was in de tijd dat er nog geen dijken waren. Een speciale moeilijkheid ontstond door één losse opmerking in de vakliteratuur over walvisvangst op Walcheren. Dit leidde tot een uitgebreide correspondentie met ‘de’ walvisvangst-deskundige in Nederland. Ik moest weten hoe ze dat in die tijd gedaan konden hebben. Ik bèn er achter gekomen, maar heb er veel moeite voor moeten doen en het resultaat was één alinea, die niemand opvalt. Zo ging het met veel kleine, maar voor het beeld van die tijd toch belangrijke facetten. Het begin van de 9e eeuw: de tijd van Karel de Grote, de invoering van recht en wet, onderwijs, kerstening. Stapels boeken moet je ervoor lezen, tientallen brieven schrijven naar experts, vaak gevolgd door interviews, waarvoor je weer reizen maakt. Vele malen word je wanhopig, omdat er steeds méér nageplozen moet worden, omdat bepaalde opgevraagde publicaties (waarbij de bibliotheek mij geweldige diensten heeft bewezen) plotseling niet te krijgen zijn. Altijd komt er een moment waarop je denkt: ik gooi de boel erbij neer. Maar als het dan klaar is en de Kinderjury Den Haag je boek bekroont, dan ben je alleen maar blij het volgehouden te hebben. En wanneer de kinderen dan zeggen dat er een vervolg moet komen, wat je aanvankelijk helemaal niet van plan was, dan begin je weer van voren af aan.

Ik heb al gezegd dat ik er niet van houd platgetreden paden te bewandelen. Het tweede deel moest dus een andere locatie hebben. Ik koos de Britse Kanaal-Eilanden. Ik wist dat daar veel sporen van bewoningen uit de 9e eeuw te vinden waren en dat dit interessante gebied hier nagenoeg onbekend is. Daar ik àlle eilanden een rol wilde laten spelen in het verhaal (Jersey, Guernsey, Alderney, Sark, Herm en Jethou), omdat ze zo verrassend verschillend van elkaar zijn en ieder voor zich zo'n interessante geschiedenis heeft, ben ik er buiten het seizoen opnieuw heen gegaan. Met kleine bootjes en vierpersoons vliegtuigjes van eiland naar eiland op zoek naar de 9e eeuw.

Uren in de bibliotheek van St Peter Port om een historisch werk in typescript over Herm te lezen dat niet uitgeleend mocht worden, zoeken naar de ‘heksenbankjes’ op Sark, 9e eeuwse opgravingsbijzonderheden bekijken, fotograferen voor mijn illustrator. Weer naar de bibliotheek voor 9e eeuwse namen van de eilanden, want het wordt een schrijver vooral op het gebied van namen ontzettend moeilijk gemaakt. Uitgebreide correspondentie met de voorzitter van de Société Jersiaise (het Historisch-Archeologisch Genootschap) en weer lezen, uittreksels maken, brieven schrijven, interviews.

De Kinderjury Leiden heeft het resultaat *ARENDEN VLIEGEN ALLEEN* bekroond (en het kreeg ook nog een griffel). Dat was voor mij het teken, dat kinderen die in geschiedenis geïnteresseerd zijn - en dat zijn er meer dan je zou denken - op dit punt een heleboel aan kunnen. Want mijn boeken zijn niet ‘makkelijk’.

Op den duur heb ik een uitgebreide relatiekring van mensen op de vakgebieden die ik regelmatig nodig heb. Het bureau van Dialectologie, Volkskunde en Naamkunde verschafte mij indertijd originele 9e eeuwse Walcherse namen en verwees me voor de Keltische naar de enige professor in het oud-Keltisch in Nederland. Al die mensen zijn steeds bereid geweest me te helpen. Ook ditmaal kwam het thema van het boek - een mens moet eenling durven zijn en niet altijd dekking zoeken in een groep - als het ware uit de historie naar voren.

bronstijd: moedergodin die R. de Jonge van een dia van T. Vos heeft nagetekend

Nu was het mijn illustrator, die aandrong op een derde deel. Ik prijs me gelukkig Reint de Jonge, een maritiem tekenaar, als illustrator voor deze boeken te hebben gekregen. Hij weet de sfeer ontzettend goed te treffen en is bereid

uitvoerig met mij over de onderwerpen te spreken om te voorkomen dat er details fout zouden worden weergegeven. Zijn tekeningen hebben een extra dimensie aan mijn Wiking-boeken gegeven. Op zijn aandringen ben ik gaan nadenken over een nieuwe locatie. Juist in die tijd vroeg Uitgeverij Leopold mij de vertaling van enige populair-wetenschappelijke werken van een IJslandse archeoloog op me te nemen, waarin o.a. de kolonisatie van IJsland aan de hand van vondsten uit de doeken werd gedaan. Het vertalen van deze boeken heeft me op het spoor IJsland gezet. Na bestudering van alles wat ik er hier over te pakken kon krijgen, heb ik een studiereis naar IJsland gemaakt en daar zoveel materiaal verzameld, dat ik 'DE NIEUWE VRIJHEID' kon schrijven zonder in herhalingen te vervallen over zaken die ik in mijn beide andere Wikingboeken had uitgewerkt. Duidelijker dan wat dan ook kwam uit het historische materiaal het thema van het boek naar voren: vrijheid is niet leven in chaos, maar leven in zelfgekozen orde.

Drie boeken over Wikingen, drie nieuwe werelden, ontstaan uit mijn behoefte aan de hand van opgravingsresultaten een beeld te geven van een lang vervlogen tijd.

Het is nodig langzamerhand afstand te nemen van de Wikingen. Door mijn bezoeken aan de Canarische Archipel heb ik een ander volk ontdekt dat bijzonder interessant is en waarvan men hier niets weet. In het werk dat ik nu aan het afronden ben en dat 'HET RECHT VAN DE ANDER' zal heten, heb ik de achtergronden van de Guanches van Tenerife verwerkt, het volk, dat op het eiland leefde vóór de Conquistadores kwamen en dat dank zij zijn hoge intelligentie in 20 jaar tijd de sprong van Steentijd naar Middeleeuwen kon maken. Het hele programma is weer afgewerkt: namen, leefgewoonten, godsdienst, uiterlijke kenmerken, flora en fauna. Maar dit keer waren de problemen extra groot omdat het historische materiaal vrijwel geheel in het Spaans is geschreven en de eilanden na de Conquista een totaal andere flora en fauna hebben gekregen.

Vondst van een dorische zuil(l) die in de 19e eeuw opnieuw gebruikt werd en van nieuwe versieringen voorzien (boven)/uit: 'Arenden vliegen alleen'

Gelukkig heb ik een echtgenoot met veel geduld, die Spaans spreekt en bovendien vond ik op Tenerife deskundigen bereid op mijn vele vragen te antwoorden en me de nieuwste wetenschappelijke publicaties te verschaffen. Het was een gigantisch werk - het is nu op een oor na gevild.

Een arbeidsintensieve aangelegenheid, dat schrijven van zo'n historisch jeugdboek, zonder meer. Je moet ook wel 'bezeten' zijn van je onderwerp, anders houd je zo'n langdurig gevecht met de gegevens niet vol, om van de daaraan verbonden kosten nog maar te zwijgen.

Natuurlijk komt er geen boek op de markt zonder inzet van de uitgever. Uitgeverij West Friesland wist mijn Wiking-trilogie met de talijke illustaties van Reint de Jonge op de markt te brengen voor zó'n lage prijs, dat de aankoop voor iedereen mogelijk is. Voor mij, als auteur van historisch werk, dat uiteraard een klein publiek heeft, een heel belangrijke zaak en voor mijn jonge lezers niet minder!

En als je dan alles achter de rug hebt en het boek in de winkel ligt, duikt er altijd wel ergens iemand op die een kritiek wil schrijven, maar met de materie geen raad weet. Dan verschijnt er een zinnetje in een beoordeling als 'de historische gegevens zijn veelal juist', of 'de namen waren erg moeilijk'. Op zó'n moment niet kwaad worden, niet exploderen, blijven glimlachen. Want dat hoort er ook bij! It's all in the game!.

Eén vraag moet ik nog beantwoorden. Waarom doe je het? Of, zoals mijn oude moeder vaak zegt: 'Kind, waarom maak je het jezelf zo moeilijk? Waarom verzin je niet gewoon wat?'

Het klinkt misschien gek, maar ik doe het omdat ik het niet laten kan!

De kleuter en de kinderboekenweek
Marijke van Raephorst

Nu ik dit opschrift tik (de redactie heeft erom gevraagd) is het plotseling of er drie mensen op mijn stoel zitten. De eerste roept 'stiefkind!' en denkt aan de plaats die de kleuter tijdens de kinderboekenweek en eigenlijk in de hele jeugdliteratuur inneemt. De tweede herinnert zich mooie en ware kreten uit enkele vakboeken. Een kleuterboek:

- opent een weg naar het jeugdboek
- is een hulpmiddel bij de ontwikkeling van de kinderlijke waarneming, ook optisch
- activeert de spraak - en taalontwikkeling
- bevordert de fantasie en de communicatie met de volwassene
- vormt de ethische zin

en nog een heleboel meer. Want denk ook aan de *structuren* die in *lijnenfiguren* worden uitgebeeld door *Drop* in zijn boek *Indringend lezen 2, analyse van verhalend proza*. En dat gaat gewoon over het beoordelen van kleuterboeken, waarbij ervan uitgegaan wordt dat er geen principieel verschil bestaat tussen het componeren van een literaire tekst voor volwassenen en het schrijven van een goed kleuterboek. 'In beide gevallen beschikt de auteur over hetzelfde instrument en staan hem, in principe, dezelfde (hulp) middelen tendienste'.

De derde op deze stoel lapt al die mooie leuzen aan haar schoen en wordt geheel in beslag genomen door een visioen: honderden kindertjes, blanke en bruine, in de overvolle steden en op het platteland van Nederland. Die nooit iets van al dat mooie in hun handjes krijgen. Er zijn er die, zònder boek, iedere dag meer dan een uur op de stoep zitten te wachten, omdat het schooltje dicht en moeder nog niet thuis is van haar werk. Of die nooit iets anders hebben gezien dan de krant, Story, de Sterreclame en het kinderprogramma op de tv. Kleuters wier ouders wel mooie kleertjes kopen en hen overal mee naartoe nemen in de auto, maar kinderboeken ontzettend duur vinden!

Ik wil dat visioen kwijt. Het is hier toch geen Egyptische soek of een hongergebied in India? Nederland heeft goed kleuteronderwijs, stampvolle boekhandels en bibliotheken, ijverige schrijvers en tekenaars... Maar toch valt een grote groep kleuters tussen wal en schip, alle artistieke prentenboeken ten spijt. Voor grotere kinderen schrijven is ook makkelijker dan voor deze groep.

En de kleuterleidster?

Het hangt voor een groot deel af van haar eigen jeugd en van de opleiding of zij in de kleuterklas werkelijk met boeken zal werken: voorlezen, uitspelen, tekenen en schilderen, poppekastvertoningen, een boekenhoekje maken. Wie in een vormingscentrum een lezing houdt en materiaal meeneemt voor bijna-afgestudeerde kleuterleidsters uit verschillende plaatsen, kan het overkomen dat naast ambitieuze en goed-onderlegde leidsters meisjes zitten die in hun jeugd nooit een prenten- of kleuterboek hebben gehad en er nu ook het nut niet van inzien.

Wie als gecommitteerde het eindexamen van de hoofd-kleuterleidsters bijwoont stuit op dezelfde verschillen. Er zijn opleidingsscholen waar alleen in het laatste schooljaar iets aan jeugdliteratuur gedaan wordt. Een heel enkele keer vindt een neerlandicus dat het, gedurende de hele opleiding van drie of vier jaar, een wezenlijk onderdeel van de literatuur is. En er bestaat een experimentele school waar men volstaat met enkele stencils, het sprookje totaal afwijst, en propageert dat het kleuterboek eigenlijk een overbodige luxe is. De eigen taal (lees: dialect) van het kind moet worden ingeblikt, diè begrijpt het.

Deze toestanden zullen wel voortduren zolang jeugdliteratuur geen examenvak is op de pedagogische academies. Want dan wordt de grond gelegd voor ieder kind op de basisschool. Maar dan zullen er ook docenten moeten zijn. In ieder geval wordt er links en rechts voor geijverd in ons landje, verschijnen er steeds meer vakboekjes waarin het kleuterboek een plaats heeft en is de Rijksuniversiteit in Leiden de eerste waar, in een bijzonder lectoraat, *Kinder- en Jeugdliteratuur vanuit pedagogisch perspectief* gedoceerd wordt. Er zijn evenveel letteren- als pedagogiekstudenten, zelfs buitenlanders.

Ouders voorop!

Voor en tijdens de kleuterschool kunnen ouders in de jaren die, volgens de psychologen, tot de belangrijkste in het kinderleven behoren, veel doen. Als zij geduld, inlevingsvermogen en wat inventiviteit bezitten, nemen zij vaak kind èn prentenboek op schoot en ontdekken al gauw dat heldere bonte kleuren het meest aanspreken. Om de kleuren te onderscheiden zijn er zeker tien uitgaven, waarvan de Bruna-boekjes (b.v. *Mijn hemd is wit*)- A. Crée: *Ik ken de kleuren* en *Tom en de kleuren* - Lionni: *Blauwtje en Geeltje* en *Een kleur van zichzelf*- en de Gouden Boekjes: vier deeltjes over *De vier kleurpotloden* en *De Kladderkatjes* m.i. de aardigste zijn.

Nederland en zes andere Europese landen hebben in 1971 aandacht geschonken aan bepaalde onderwerpen in kleuterboeken, zoals: vrede, tolerantie, goedheid, liefde (voor dieren, de ander), zelfs leven en dood. De laatste staan centraal in o.a. *Dat is heel wat voor een kat* door Viorst en P. Delsol: *Het visje dat groter werd*. Overigens geen nieuw aspect. Het eerste boekje voor jonge kinderen dat in Amerika gedrukt werd in 1682 was gericht op het sterven!

Er zijn gelukkig prentenboeken waarin verschillende van de genoemde idealen tegelijkertijd verwerkt zijn. Ik denk aan *De reus en het reuzenrad* door W. Kreye en A. Wurtz, het lievelingsboek van heel veel kleuters. Hier de vriendschap tussen een arme visser en een enorme, eenzame reus. Als zij samen rondtrekken blijkt de positieve en vredelievende instelling van de reus. Hij laat zich niet exploiteren door een circus, de spoorwegen of het leger, maar gaat (om een kind te helpen dat zijn vlieger in de lucht zag verdwijnen) een reuzenrad bouwen waarvan de schommels mèt de kindertjes hemelhoog rondvliegen. Grote vreugde alom en op de duur

in veel plaatsen zo'n rad. Zo is er meer. De invloed van zulke verhalen is op jonge kinderen verbazend groot. Juist in die jaren ontdekken ze dat zij niet alleen bemind wòrden, maar ook zelf iets te geven hebben: een tekening maken, bij karweitjes helpen. Het is dan niet meer ‘ik houd van je omdat ik je nodig heb’ maar ‘ik heb je nodig omdat ik van je houd’. Wat echter ontbreekt is dat dergelijke boeken er niet in een zeer goedkope uitgave zijn.

Ouders zouden ze moeten vinden naast de Libelle en het weekromannnet je in de kiosk. De kleuterklas zou een aantal exemplaren kunnen bezitten en eventueel uicdelen. Stripverhalen zijn meestal internationaal geproduceerd, dus goedkoop. Maar als een aantal Nederlandse uitgevers de handen ineen zou slaan mèt de hulp van de C.P.N.B.?

Van Haneboek tot Letterberg

Bijna iedere generatie heeft zijn eigen alfabetboekjes of planken gehad, die tevens een karakteristiek beeld geven van de tijd waarin ze ontstaan zijn. Vergelijk de *Haneboeken* met *Aap-Noot-Mies* en leg er dan de analytisch/synthetische systeemmethode *Letterstad* (Wolters/Noordhoff) eens naast. Wie zijn kleuters plezierige plaatjesboeken met het A B C wil geven kan terecht bij *Het A B C van de hondjes* en *Het A B C van de poesjes* (uit het Engels vertaald) waarbij nu (uit het Frans nog is verschenen *A B C van de kuikentjes* (Harderwijk). Intussen is er ook een 60 jaar oud abc-boek, in de oude spelling, met grote bladzijden waarop allerlei voor de kleuter duidelijk herkenbare dingen, in een heruitgave: *A B C Wie van de kindertjes leest er mee?* (Thomas Rap). Geïllustreerd door J. Wiegman. En eigenlijk vind ik nog steeds een van de beste *A is een Aapje*, met de prachtige moderne tekeningen van *Max Velthuijs* (Van Goor). Of ‘A B C de hond gaat mee de kat blijft thuis piep zei de muis in het voorhuis’ met de beroemde silhouetjes van Nelly Bodenheim. (Sijthoff).

Hoe is dit alles begonnen? De meesten weten niet beter of in het midden van de 15e eeuw ontstonden de *Blokboeken*. Iedere bladzijde werd op een massief blok hout gedrukt, waarin de tekst en de bijbehorende prent waren uitgesneden. Denk eens aan de tijd en de energie die nodig waren om één zo'n boek te maken! Je zou van puur genot een boekhandel binnenrennen en er niet meer uit willen, bij zóveel boek zó goedkoop.

En dan dertig jaar later de uitvinding van de boekdrukkunst. Het doet er eigenlijk niet zoveel toe of dat Johannes Gutenberg uit Mainz is geweest (1400-1468) of onze Laurens Janszoon Coster in Haarlem (1400-1450?). Er kon nu een boek in honderden exemplaren gemaakt worden, wat toch nog zeer ver afstond van onze huidige massaproductie.

Maar voordat er Blokboeken en Haneboeken waren (die begonnen met de afbeelding van een haan en leerden de jeugd d.m.v. het alfabet het spellen, waaruit later de deugden, de godsdienst en het vrijen volgden), bestonden er dus letters. En hierover is o.a. boeiend verteld in een jeugdboek van *Clive King: Tussen drie vuren* (Lemniscaat).

Er waren eens twee kinderen, Alef en zijn zusje Beth. 1500 jaar voor Christus woonden zij in Djebail, dat later door de Grieken Byblos werd genoemd, de Stad van het Boek. Zij kenden nog niet de tien geboden, want Mozes was nog niet geboren en het schrift waarin ze geschreven werden was nog niet uitgevonden. Maar in Babylonië en in Egypte had men al een eigen godsdienst en een eigen schrift, dat meestal alleen door priesters en geleerden gekend werd.

Alef en zijn zusje maakten echter tweeëntwintig tekens, een eigen geheimtaal! Alef = os, Beth = huis, Daleth = deur, enz.

Als de jongen later, ver van huis, in nood verkeert en weet dat ook zijn stad Djebail gevaar loopt, brengt een duif zijn reddende 'brief' naar het zusje thuis.

Uit de tekens van dit primitieve Fenicische alfabet is ons huidige schrift ontstaan. En het waren diezelfde letters die uw eigen chroniqueur en 'jeugdboekenman' *Dolf Verroen* inspireerden tot het allernieuwste A B C - boek voor de jeugd, *De Letterberg* (van Holkema & Warendorf). Oorspronkelijk in afleveringen verschenen in het kleuterblad Bobo en nu terecht als mooi gebonden boek in de handel. *Ivo de Weerd* heeft met zijn geestige, bladzij-grote kleurtekeningen een ideale samenwerking met Dolf Verroen tot stand gebracht. Terwijl de kleuterleidster of ouder voorleest, al die kleine woordgrapjes en malligheden rond een bepaalde letter, kan het kind zijn ogen uit kijken op de net zo gekke en tegelijkertijd zinnige bedenksels van Ivo de Weerd. Zie dat kleine meisje met naast haar een hond op een boomstronk, in angst wachten op wat er zal gebeuren met het jochie dat gevaarlijk en vol bravoer op het smalle muurtje staat:

D is de D van
dik
dom
en
durf
Durf jij alles?
Ja?
Dan ben je een
Domkop!

Evenals in de boeken van Guus Kuijer vinden we hier de gewone kindertaal. En de deugdzaamheid van de Haneboeken is gelukkig ver te zoeken.

De P is van poes, maar ook van pies en poep, maar pas op hoor, anders krijg je geen Pannekoek! Ik zou wel alle letters en platen aan u willen doorgeven, maar kijk toch zèlf. Ik liet het, beneden in de flat, aan mijn buurjongetje zien.

Het allermooist vond hij de N. Wat op die plaat niet allemaal te zien is behalve de neushoorn met de kindertjes op zijn rug!

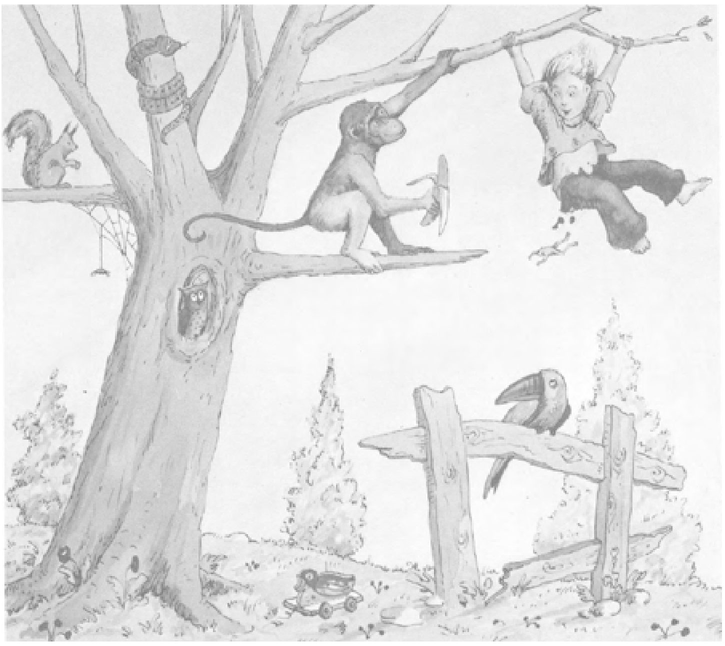
Heeft de neushoorn
een hoorn op zijn neus?
Of een neus op zijn hoorn?
Ik heb een neus
op mijn gezicht.
Daar kan ik lekker mee...
Hatsjie!

Van Haneboek tot Letterberg. Wees maar blij dat wij in de tijd van de Letterberg leven.

Sprookjes voor kleuters

In sprookjes die sinds eeuwen zijn doorverteld neemt de intuïtie een grote plaats in. Veel kan niet worden verklaard door het verstand. Zo is het vaak ook bij kinderen. Kleuters van vier, vijf jaar houden zich soms bezig met vragen over de natuur, kastelen en hutjes, angstaanjagende dieren en het troetelbeest voor in bed, en leven en dood. Hun wereld is anders dan de onze. Dicht bij de grond hebben zij letterlijk en figuurlijk een ander gezichtsveld. Daarbij ligt er in al die 'Er was eens... verhaaltjes' een diep menselijk verlangen dat ook het jonge kind al kent. Het is immers ook op zoek naar geborgenheid, een vorm van primitief geluk? In veel sprookjes speelt een kind de hoofdrol, dat trekt. En dan is er de herhaling, liefst in enkele versregel-

tjes, van een boeiende vraag, een angstkreet, een triomfantelijke overwinning. Veel actie, fijn griezelen (bij overgevoelige kleuters kijkt u wel uit wèlke sprookjes u voorleest), de mogelijkheden zijn, dankzij de toverij, onbeperkt en altijd is er een blij einde.



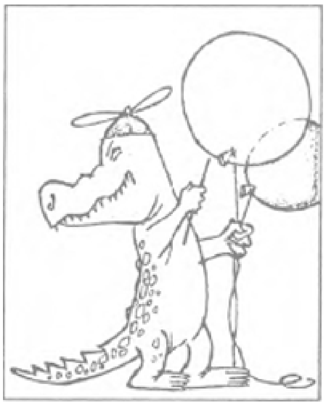
de letterberg van Dolf Verroen en Ivo de Weerd

Over ‘kleuter en sprookje’ zou een BZZLLETIN vol te schrijven zijn. Laat ik volstaan met: jammer dat de C.P.N.B. niet naast het Kinderboekenweekgeschenk door Biegel en Hollander, de zeer knappe versie op Roodkapje die een klein aantal grote kinderen en veelal volwassenen zal interesseren, niet een echt kindersprookje heeft uitgegeven, ook voor kleuters!

De onmacht te lijf
H. Kakebeeke

‘ill s'agit en premier lieu de redonner à un jeune public le goût de la lecture, ce goût qu'il n'a plus et que notre enseignement semble impuissant à lui donner.’ Robert Marty

C commanderen met carnaval de chauffeur

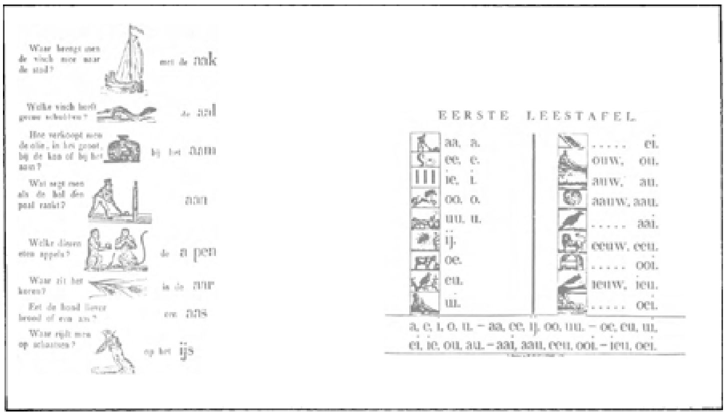


B brengen ballonnen tot barsten
twee pagina's uit Sendak krokodillen A.B.C. Ploegsma/Amsterdam

haneboek

a; onder deze letter staat lezen gerangschikt in de hiërarchie der vakken op de lagere school. De wetgever had niet duidelijker kunnen aangeven dat hij deze culturele vaardigheid van de eerste orde acht. Maar, wat belangrijker is, ook in de praktijk van het onderwijs heeft, van 'Haneboek' tot 'Nieuwe Leesvormen' het lezen steeds een vooraanstaande plaats ingenomen. En is het bovendien niet zo, dat ouders van eerste-klassertjes de effectiviteit van het onderwijs dat hun kind geniet allereerst afmeten aan het tijdstip waarop het kan lezen? Dus (of niet dus); lezen is belangrijk. Maar laten we dan eerst vaststellen over welk lezen we het hebben. Op het gevaar af een ongenuanceerde voorstelling te geven, zou je kunnen zeggen, dat het tijdperk van het alleen maar technisch lezen zijn einde nadert en dat de opmars van de gevarieerde leesvormen niet meer te stuiten is. Dat technisch lezen, zonder haperen en op juiste toon een stuk tekst verwoorden, nam vroeger vrijwel de totale voor het lezen beschikbare tijd in beslag. O ja, we zullen allemaal wel goede herinneringen hebben aan die meester of juffrouw die zo mooi kon vertellen, die je warm kon laten lopen voor gedichten, die je tot verwonderens toe een tekst liet ontrafelen. Gelukkig dat ze er waren maar hun aanpak berustte meer op individuele pedagogische en didactische kwaliteiten dan op in het leerplan vastgelegde uitgangspunten. Naast deze ogenblikken van gelukzaligheid - want dat waren het - had je die eindeloos traag voortslepende leeslessen, beurt na beurt, soms twee, drie keer hetzelfde fragment en met boekjes waarin de levensechtheid omgekeerd evenredig was aan de moraal. Hoewel, in het voorwoord van 'Leesboek voor de volksschool', L. Leopold, 1923, deel 10, Bonte Steenen, lees ik dat 'liefhebbers van pittige leesstof, die den leerling binnen het bescheiden programma der lagere school leidt naar de literatuur der volwassenen... niet vergeefs naar hun ouden Leopold teruggrijpen.' Ook toen al werd wel degelijk getracht de leerlingen met goede literatuur in aanraking te brengen. Misschien te hoog gegrepen om daarvoor Conscience, Shakespeare, Tollens, Huygens en De Maupassant te gebruiken, niettemin een oprechte poging en zeker een verademing na al die leeslesjes met een zedekundig sausje. Een flink aantal jaren later, in 1956, schrijven H. Brussee en A. van Nijnanten in de inleiding op hun leesserie 'De Regenboog' '...en moge de herinnering aan 't gelezene wat zon brengen in het ontvankelijk kindergemoed, voor wie eigenlijk een boek nooit mooi en rijk genoeg kan zijn. 'Zij laten de kinderen naast Andriesen, Multatuli en Roland Holst ook kennis maken met Nienke van Hichtum, Leonard Roggeveen en Godfried Bomans. De opening naar de jeugdliteratuur was gemaakt en dan is een leesserie als 'De Trapeze', die geheel is samengesteld door auteurs die voor kinderen kunnen schrijven eigenlijk een logisch vervolg. En vandaar naar het jeugdboek in de klas... Waarom niet? Er zijn volop mogelijkheden. Al een aantal jaren wordt bij het leesonderwijs naast het aspect

leestechniek ook aandacht besteed aan leesbegrip en leesbeleving en het is bij het laatstgenoemde aspect dat er ruim gelegenheid is de jeugdliteratuur in de klas te brengen. School- en klassebibliotheek, Schoolmediatheekdienst, Schrijvers in de klas, Plezier met boeken, Kinderen kiezen het beste kinderboek, Voorleeswedstrijd (de laatste vier activiteiten uitgaande van de Haagse Kunststichting voor de jeugd), het zijn allemaal hulpmiddelen die de jeugdliteratuur dichter bij de school kunnen brengen. Het meest effectief is echter de leerkracht in het directe contact met zijn leerlingen en de meest simpele manier is dan natuurlijk het voorlezen; een heel boek of een zodanig fragment dat de leerlingen na het horen ervan zelf het boek willen lezen. De klas kan ook luisteren naar de uitzendingen van het nu al vijf jaar lopende KRO-Schoolradioprogramma ‘Lees met plezier’ waarin telkens een recent verschenen of klassiek kinderboek aan de orde wordt gesteld. Maar ook de leerlingen zelf kunnen actief met boeken bezig zijn. Een leesvorm als de ‘leeskring’ is daarvoor uitermate geschikt. In het kort komt de werkwijze hierop neer: enkele leerlingen kiezen een fragment uit een boek, bereiden het voor, brengen het in de kring van klasgenoten waar ze het voorlezen en met elkaar praten over de inhoud om zo te ontdekken wat een boek voor je kan betekenen.



links: pagina uit Nieuwold's ‘spelend onderwijs’

Als je de leeskring zo in enkele regels samenvat, lijkt het een onbereikbaar ideaal maar de praktijk heeft bewezen dat het kan en dat bovendien het besproken boek aanleiding kan zijn tot diverse creatieve bezigheden. Op deze en andere manieren kan het jeugdboek een plaats in het onderwijs krijgen.

Voor de leerkracht kan het een flinke steun in de rug zijn te weten, dat ook de Commissie Modernisering Moedertaalonderwijs voorstandster is van het jeugdboek in de school en ze pleit zelfs voor: ‘de ontwikkeling van een longitudinaal leerplan voor het literatuuronderwijs. Voor verscheidene onderwijsgevenden die met jonge kinderen werken, blijkt de literatuur (het boek in al zijn verschijningsvormen, dus ook het prentenboek) mogelijkheden te geven tot:

- aansluiting bij de kinderlijke belevingswereld
- visuele ontwikkeling van het kind
- taalontwikkeling van het kind
- het leren kennen en verkennen van de eigen situatie
- het leren kennen en verkennen van een vreemde wereld
- het leren kennen en verkennen van de droom, de fantasie.

Voorwaarde is dan wel, dat het boek is opgenomen in het werkpatroon dat voor het kind zinvol is.' Voorlopig is het kinderboek nog afhankelijk van de aandacht die de leerkracht eraan wil schenken. Het wachten is op de dag dat de jeugdliteratuur in het onderwijs een plaats krijgt die even vanzelfsprekend is als die van rekenen of geschienenis. Maar dan zullen we onmacht waarvan Robert Marty spreekt in het begincitaat te lijf moeten gaan.

literatuur:

R. BAUER - VAN WECHEM,
Boeken voor jonge kinderen,
Vermande Zonen, IJmuiden.

COMMISSIE MODERNISERING MOEDERTAALONDERWIJS,
Werken met boeken,
Staatsuitgeverij, Den Haag.

A. VAN DER GEEST en W. SWÜSTE,
Plezier in boeken,
Malmberg, Den Bosch.

H. KAKEBEEKE en A. WAMSTEEKER,
Lees met plezier,
KRO-Schoolradio, Hilversum.

E. MALMQUIST en B. BRUS,
Lezen leren, lezend leren,
Zwijsen, Tilburg.

A. OLDERSMA,
Praktische wenken voor het voortgezet leesonderwijs en het gebruik van school- en klassebibliotheek,
Wolters-Noordhoff, Groningen.

J. WINNIPS,
Met zijn tienen. Ervaringen met boeken in de kleuterklas,
K.P.C., Den Bosch.

Lezen voor leerlingen van het lager beroepsonderwijs/W Spiro-Kocken

Zoals elke AVO-docent verbonden aan een LBO-school, heb ook ik de worsteling meegemaakt om deze kinderen op een verantwoorde en toch voor hen aantrekkelijke wijze te begeleiden bij het lezen. Wie nu een aantal jaren in dit onderwijs meedraait zal ook te maken hebben gehad met het feit dat deze scholen òf niet over een bibliotheek beschikten, òf moesten werken met boeken die-hun-tijd-al-lang-hadden-gehad.

Toen voor dit voortgezet onderwijs de AVO-vakken een meer belangrijke plaats gingen innemen en er ook exameneisen gesteld moesten worden t.a.v. de verplichte boeken, was Leiden in last. Regelmatig vond overleg plaats tussen de vakdocenten, die het ook allemaal niet wisten en daarom vaak teruggrepen op boeken die in hun ogen 'literaire' kwaliteiten hadden. De (verplicht) voorgeschreven boekenlijst die hieruit resulteerde spreekt voor zichzelf: Aafjes, Bakker, Coolen, Den Doolaard, Sanne van Havelte, de Jong, Kortooms, Anne de Vries, aangevuld met schrijfsters zoals Bloemen, Hagers, Saris, v.d. Zee, welke laatsten altijd nog de examen-redding brachten als de kinderen door hun ogen gezien terecht, eerstgenoemde boeken betitelden met 'niks-an' en dus niet lazen.

Wat vergat men: deze kinderen, die over het algemeen gesproken, taal-arm zijn en nauwelijks of niets hadden gelezen, bracht men niet alleen tot radeloosheid t.a.v. de exameneisen, maar meer nog: men zorgde voor een nog grotere af keer van het lezen. Werden ze al meegesleept door een populaire schrijfster, dan vergat men hoe door deze vaak onechte overdreven verhalen de kinderen in een denkwereld werden geplaatst die de hunne nooit kon worden en waardoor valse toekomstverwachtingen werden gewekt. Mogelijk klinkt dit overdreven, maar wie een aantal jaren met deze kinderen heeft gewerkt, zal de kern hiervan begrijpen.

Deze ervaringen probeerde ik ter discussie te stellen tijdens het regelmatig plaatsvindende regionale overleg met andere vakdocenten. Werd dan ook gewezen op de uitstekende jeugdboeken die vooral de laatste jaren zijn verschenen, dan bleken zij vaak onbekend òf, wat nog vaker voorkwam, een buitenlandse schrijver of schrijfster werd voor een examenlijst niet goedgevonden; dit ondanks het feit dat het boek meestal op een uitstekende en verantwoorde wijze was vertaald.

Wat kan als verklaring hiervoor worden gegeven? Er was (en er is nog steeds) geen bindende landelijke afspraak, geen begeleiding van hogeraf t.a.v. de landelijke normen en bovendien hebben de leerkrachten inderdaad nauwelijks tijd en gelegenheid zich te verdiepen in jeugdboeken. Ik hoop van ganser harte dat er een manier gevonden zal worden om vooral de leerkrachten te informeren en tot uniforme afspraken te komen t.a.v. geschikte jeugdboeken op de LBO-examens.

Waaruit kunnen docenten putten? De jaarlijkse uitgave Boek en Jeugd van de Dienst Bureau Boek en Jeugd van het NBLC te 's-Gravenhage is een zeer goede bron. Ook

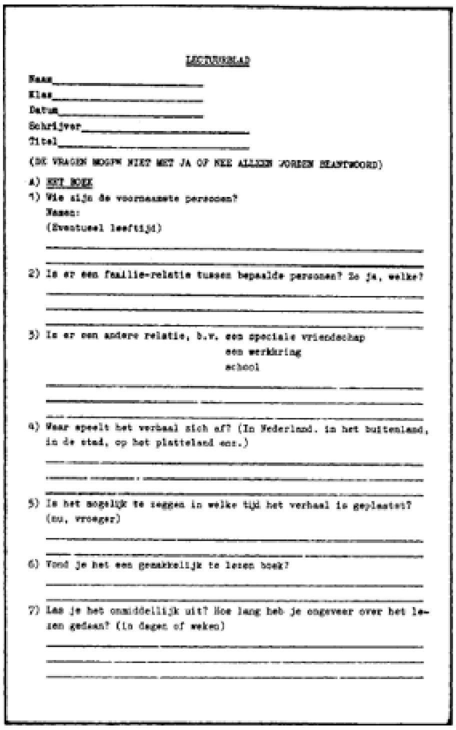
de Kinderboekenmolen, eveneens bij iedere boekhandel verkrijgbaar, geeft een goed overzicht van recent verschenen boeken en tenslotte zou elke school een gezamelijk abonnement moeten nemen op de zgn. Dukaatboeken (bulkboeken), afgestemd op het lager voortgezet onderwijs, van Educaboek N.V. te Culemborg; tegen een gering bedrag beschikken de kinderen over de volledige uitgave van deze boeken in krantenvorm, die bovendien zeer geschikt zijn voor klassikaal gebruik. In deze serie verschenen reeds: Reinaart de Vos, Paul Biegel; Boris, Jaap ter Haar; De Adjudant van de Vrachtwagen, Sinny van Itterson; De biggenman, Paul Zindel; Lawines razen, An Rutgers v.d. Loeff-Basenau; Schooiertjes van Napels, K. Brückner.

Mijn eigen ervaringen heeft duidelijk gemaakt dat het mogelijk is ook LBO-leerlingen tot enthousiaste en kritische lezers te maken. Ik ben een aantal jaren verbonden geweest aan de LHNO-school St. Agnes te Voorburg, waar elk initiatief om de leerlingen tot lezen te stimuleren door de directie werd ondersteund.

We maakten gebruik van de mogelijkheid om via de Haagse Kunststichting voor de Jeugd schrijvers op school te krijgen. (Deze Stichting niet te verwarren met de landelijke Stichting Schrijvers School Samenleving, onder auspiciën van de Stichting Doneto te Amsterdam, welke bemiddeling voor een kleine school als de onze financieel niet te realiseren was en die in de keuze van schrijvers te veel is afgestemd op de middelbare scholier). Op deze wijze maakten onze leerlingen kennis met Miep Diekmann, Yvonne Keuls en Dolf Verroen. Gelijktijdig met een lezing van Miep Diekmann werd b.v. een expositie van jeugdboeken gearrangeerd, met medewerking van een Voorburgse boekhandelaar. De belangstelling hiervoor was bijzonder groot. Verder schaften wij voor het klassikale lezen de bekende Oké-boeken deel I en II aan (Nijgh & van Ditmar). In deze boeken heeft Miep Diekmann een uitstekende selectie gemaakt van hoofdstukken uit recente binnen- en buitenlandse jeugdboeken, inclusief enkele cabaret- en protestsongs inplaats van de geijkte gedichtjes, en - schrikt u niet - stripverhalen. Voor zover het financieel haalbaar was, schaften we de meeste boeken voor de schoolbibliotheek aan. Omdat de schoolbibliotheek zeer beperkt was, verwezen we de kinderen naar plaatselijke bibliotheken voor boeken, waar de school niet of door uitlening niet meer, over beschikte. Juist in deze periode kwam de overheid ons te hulp door de bibliotheken gratis toegankelijk te maken. Het was wel zaak te controleren of de leerling ook de moeite had genomen naar de bibliotheek te gaan.

In overleg met collega-docenten werd voortaan op school 1 uur van het vak Nederlandse taal gereserveerd voor ‘het lezen’. Elke leerling kreeg een leeskaart, waarop de gelezen boeken werden genoteerd òf in de kolom Rood (voor de boeken die wel gezellig zijn, maar niet het peil hebben

om voor het eindexamen te gelden) òf in de kolom Groen (voor die boeken die ook voor het eindexamen konden worden gebruikt). Deze indeling bleek al spoedig een schot in de roos, want het ging er de leerling om zoveel mogelijk 'groene' boeken te lezen. (De boeken van de schoolbibliotheek voeren deze kleuren op hun rugzijde). Besloot de leerling een boek uit deze laatste categorie als examenboek te nemen, dan kon daarna gebruik worden gemaakt van een vragenformulier, waardoor op een eenvoudige wijze een uittreksel van het boek werd gemaakt. (Zie voor deze vragenlijst bijgaand voorbeeld). De leerkracht had daardoor ook zekerheid dat de boeken inderdaad gelezen waren.



LECTUURBLAD

Naam__________

Klas__________

Datum__________

Schrijver__________

Titel__________

(DE VRAGEN MOGEN NIET MET JA OF NEE ALLEEN WORDEN BEANTWOORD)

A) HET BOEK

1) Wie zijn de voornaamste personen?
Namen:
(Eventueel leeftijd)

2) Is er een familie-relatie tussen bepaalde personen? Zo ja, welke?

3) Is er een andere relatie, b.v. een speciale vriendschap
een werkkring
school

4) Waar speelt het verhaal zich af? (In Nederland, in het buitenland, in de stad, op het platteland enz.)

5) Is het mogelijk te zeggen in welke tijd het verhaal is geplaatst? (nu, vroeger)

6) Vond je het een gemakkelijk te lezen boek?

7) Las je het onmiddellijk uit? Hoe lang heb je ongeveer over het lezen gedaan? (in dagen of weken)

Natuurlijk worden ook op deze manier niet alle leerlingen op slag leesgierig. Het is niet doenlijk een klas van soms 28 leerlingen een uur lang stil te laten lezen. Daarom proberen we met behulp van een bandrecorder persoonlijke leesbeurten in te lassen, die door degenen die willen luisteren mede beoordeeld worden. Bij het terugluisteren van de band (voor de leerling nog steeds een beleving!) kan de leerkracht gemakkelijker wijzen op leesfouten en verkeer intonatie.

In het algemeen kan gezegd worden dat het niet doenlijk is deze leerlingen literatuur te laten waarderen. Steeds weer blijkt dat daarvoor hun achtergronden te beperkt zijn. Naar mijn mening moet daarmee rekening worden gehouden bij de exameneisen. De leerkracht moet zich ook bewust zijn van de te verwachten anti-lees-argumenten van de leerling: het is een 'ik'-boek, de lettertjes zijn zo klein, het boek is zo dik, de eerste bladzijde is al zo moeilijk, enz. Als een leerkracht de tijd kan vinden, zou een boek pas dan aan een leerling moeten worden aanbevolen, als de leerkracht zelf het boek heeft gelezen. Hoe vaak heb ik niet ervaren dat door enkele fragmenten te vertellen uit een boek, of door bepaalde gedeelten uit het boek in de klas voor te lezen, het enthousiasme voor het boek gestimuleerd wordt.

Daarnaast is het ontzettend belangrijk, afwisseling te brengen in het leesuurtje. Om in de stijl van deze tijd te blijven: een top-tiensamenstelling door de leerlingen

is een geweldige ervaring. Boven aan onze lijst stonden: Het wereldje van Beer Ligthart, Jaap ter Haar, Boris, Jaap ter Haar,

De biggenman, Paul Zindel,

Kruistocht in spijkerbroek, Thea Beckman,

Twink, John Neufeld,

Marijn bij de Lorredraaiers, Miep Diekmann,

Soul Brothers en Sister Lou, Kristin Hunter,

Lawines razen, An Rutgers v.d. Loeff,

De adjudant van de vrachtwagen, Sinny van Itterson, Oorlogswinter, Jan Terlouw.

Zo maar een top-tien, die aangevuld kan worden met anderen, die het op deze lijst net niet haalden: Gertie Evenhuis, Dola de Jong, Honor Arundel, Gunnel Beckman, Lyn Hall, Tonke Dragt, Alet Schouten, Leon Garfield, Päul Biegel, Chr. Nöstlinger.

Miep Diekmann heeft gelijk als zij in haar voorwoord van de Oké-boeken schrijft dat er bij de jeugd een steeds grotere vraag is naar *wezenlijke* informatie en dat de moderne jeugdboekenschrijver zijn lezers leef- en leeskritisch maakt. Door een zo eenvoudig mogelijk taalgebruik moet het mogelijk zijn jonge mensen zich gemakkelijker in woorden uit te drukken.

Tot slot zou ik willen herhalen wat een eindexamen- kandidate mij onlangs bij het afscheid toevertrouwde: ‘Juf, dank zij u weet ik nu wanneer mijn moeder weer aan een snert-rommannetje bezig is’. Mogelijk kan deze moeder wegwijs gemaakt worden op de Dag-Mavo voor Volwassenen (de zgn. Moeder-Mavo), waar dezelfde problematiek t.a.v. het lezen bestaat.

Walgelijk is het leven van een kind
Alfred Kossmann

Walgelijk is het leven van een kind
het is altijd onderworpen
het wordt altijd behandeld als een dwaas dier
Niemand neemt de eenvoudigste beleefdheid in acht,
wanneer het iets zegt of vraagt.
Ze praten over je alsof je een hond bent die niets kan horen
ze duwen je weg, wanneer ze hun vervloekte ruches dragen
ze huilen boven je hoofd, als ze zich willen beklagen
en ze denken dat je het niet begrijpt.
Alles merk je op en zijn merken niets,
je ziet hun ontrouw, hun bedrog
je hoort hen over je vader praten als hij er niet bij is
je snuift hun erotiek en je zwijgt.
Maar bespeuren zij dat je 's nachts wakker ligt
en hen met open ogen haat
omdat zij kletterend lachen op de gang
ze lachen, ze ruisen lachend voorbij.

Een schrijver op de school voor taal en letterkunde
Gertie Evenhuis

De school wilde een schrijver voor het vak; CRM wilde dat die tevens bevoegd zou zijn voor het vak Nederlands (een afschrift van mijn akte M.O. werd dan ook vóór mijn benoeming rap door ‘Den Haag’ opgevraagd, minder uit achterdocht, denk ik, dan uit subsidie-overwegingen); Ik wilde helemaal niet. Tenslotte zit ik het liefst aan, zoals vroeger onder, mijn schrijftafel, respectievelijk met schrijf- en tekengerei. Dáár heb ik al te weinig tijd voor. Veel liever had ik gewoon Nederlands gegeven, ergens, als het dan toch moest, en nog liever had ik zelf verder willen gaan in dat vak, met Gotisch, Middelnederlands, en zo. Daarbij, het vak ‘jeugdliteratuur’ bestaat immers niet. Er is geen methode, er is nauwelijks geschreven documentatie. Wie Wiskunde doceert, of Frans, die zegt gewoon: ‘Schaf d'oude Wijdenes aan of de Schotse wiskunde (is in Rusland trouwens alweer verouderd zeggen ze), of een Franse anthologie.’ En die begint dan gewoon op pagina 1. Maar ik zou mijn methodiek eigenhandig moeten vervaardigen en tegen dat helse werk zag ik zeer op. Trouwens, ook tegen de hele, mij onbekende, toestand. En als ik eerlijk ben tegen het bierkaaigevecht, dat iedereen, die waar dan ook iets over kinderboeken moet vertellen, moet leveren, tegen muren van vriendelijke welwillendheid of algehele onkunde, of onwetendheid ‘...en wanneer schrijf je nou een een *echt* boek?’ Dit is natuurlijk allemaal sterk overdreven. Maar het was Hans Andreus, die een paar jaar geleden tegen mij zei: ‘Mij kan het niet schelen, maar ik kan me voorstellen dat bepaalde auteurs ervoor bedanken de naam van vrije-tijds-besteder-voor-kinderen te krijgen, of zich niet aangetrokken voelen tot het genre. Boeken voor volwassenen worden nu eenmaal meer voor vol aangezien, mogelijk omdat men zich meer kan identificeren. Maar, ze instellingen, waar ze uit de aard van de zaak het eerst, én het meest, met 12, 13, 14 jarigen te maken zouden krijgen (daar zouden ze beter de ervaren rotten

tegen aan kunnen gooien, heb ik vaak gedacht, vooral als iemand mij overgrote kinderliefde toedenkt: er zijn me kleine secreten bij!) en nauwelijks iets af zouden weten van wat die kinderen lazen, niét lazen, dan wel zouden *kunnen* lezen, vond ik toch vergaand bespottelijk. Bovendien was de denigrerende houding ten opzichte van jeugdliteratuur, die immers niet tegen schrijvers is gericht, maar tegen kinderen (zie Kossman) op de School voor Taal en Letterworden ook veel breder gepropageerd. Welke krant heeft een bevoegde recensent voor het genre? En de meeste ouders en opvoeders houden zich ook liever met andere zaken beszig.'

Al is er in de laatste jaren veel aan het veranderen, al zijn er wel degelijk bevoegde recensenten aan te wijzen, al wordt het vak steeds meer normaal ingepast in het programma van pedagogische academies en andere opleidingen, toch gaat voor vele delen van het land nog op wat ik een in 'The Times Literary Supplement' las: '...Kinderboeken, zo wordt nog veelvuldig aangenomen, worden geschreven door een speciaal soort dame, gewoonlijk ongetrouwd. In sommige kranten worden die boeken in de vrolijker tijden van het jaar 'besproken', hoewel, als dat 'bespreken' is, je evengoed kunt zeggen dat Father Christmas de pakjes die hij uit zijn slee haalt, 'bespreekt'. Het probleem is natuurlijk dit: dat de meeste volwassenen die ouders of leraren of uitgevers geworden zijn (of krantenredakteuren!) opgroeiden in een tijd waarin de jeugdliteratuur inderdaad te verwaarlozen viel. Waarin men er ook nauwelijks op uit was van kinderen lezers te maken. Kinderen lázen wel. Maar de niet-leeskinderen kregen nauwelijks boeken in handen. Het hoofd doel van boekbespreken: aandacht vestigen op de boeken en serieuze kritiek (positief of negatief) leveren, niet sloeg op jeugdboeken. Want hoe kon je nu recenseren wat zich richtte tot onvolwassenen? We zien nu dat het niveau van kinderboe-

ken de laatste twintig jaar aanmerkelijk is gestegen; dat er goede boeken zijn, maar dat ze het niet op adequate wijze bereiken. Oorzaak is een totale leemte aan informatie bij ouders, onderwijzers, leraren, waarin pas langzaam - want deze dingen werken traag - verbetering komt door het vak jeugdliteratuur verplicht leervak te maken aan bovengenoemde instellingen en opleidingen.

Dat aanstaande leraren aan voortgezet-onderwijskunde volstrekt afwezig. Dat bleek immers uit hun eigen initiatief inzake dit vak. Daar ging ik dus, al zag ik er godsgruwelijk tegen op, zoals tegen alles wat ik buitenshuis moet ondernemen. Ik kende de school niet, de studenten niet, cursisten heetten ze daar trouwens gewoon. Maar een lerarenopleiding is iets anders dan een Atheneum of Havo. Wie wist wat ze allemaal verwachtten! Voor elke dag dat ik daar lesgaf bracht ik twee dagen door in UB of Documentatiecentrum van de Jeugdbibliotheek aan de Herengracht, ofwel in het boekenpand van Walter Langkamp aan de Spiegelgracht, waar alles omtrent kinderboeken geweten wordt. Al deze instellingen ben ik nog vandaag dankbaar, om wat ik er ook zelf heb geleerd. Handboeken als van Bettina Hürlimann, Arbuthnot, Margery Fisher, die op haar eentje al jaren het tijdschrift GROWING POINT redigeert en die ik vaak in Londen had ontmoet op haar ‘club’ in de Albemarle Street (Het Childrens, Book Centre, gewoon) en tijdschriften van Fred de Swert (had hij tóen zijn formidabele handboek omtrent jeugdliteratuur maar af gehad!) verslond ik, kaft en al. Ik had twee (2!) uren voor elk cursusjaar per week, waarin van alles moest gebeuren. Dus maakte ik mijn eigen stencils, die je als bewaarbare telegrammen kunt beschouwen van wat we op school tegen elkaar oreerden. Voor degeen die al moe wordt als hij ze bekijkt, mag gelden dat ikzelf het meest moe werd: er kwam voor mij namelijk de ramp bij dat de opleiding afliep, ten gunste van de (veel modernere, zeer zeker, maar veel scholen vragen toch nog altijd naar afgestudeerden van de Haagse School, als ik het zo even mag afkorten) lerarenopleidingen. Dat hield in dat ik, waar elk gewoon mens die ergens lesgeeft het volgend jaar een nieuwe lichting leerlingen krijgt, met wie hij zijn stof rustig kan uitwerken (ik neem het woord ‘herhalen’ niet eens in de mond, dat doe je pas als je verkalkt bent, tot die tijd verloopt toch elke les onvoorspelbaar) elk trimester 18 nieuwe onderwerpen moest prepareren. Als ik nu in mijn eigen interview met de auteur Nicholas Smith (Het Vrije Volk 13/8/77) de zin van zijn vrouw Mary omtrent zijn rol in een bepaald stuk lees: ‘...hij heeft die vreselijke rol, vol vreselijke dingen, in zijn auto gerepeteerd, om er zeker van te zijn dat hij niet zou afknappen op de voorstelling’, dan denk ik grijnzend aan mijzelf, op de weg tussen Amsterdam en Den Haag. Zó erg was het bij mij nu wel niet. Maar gemakkelijk vind ik het leven niet. Omdat ik van niets zeker ben, de meeste forse uitspraken betrekkelijk acht, wel degelijk enige opvattingen heb, maar die niet vaak gedeeld zie in 't veld der letteren voor de jeugd, waar ik eer Einzelgänger ben dan partijganger, beducht voor alles en voor iedereen, vergaderingen niet of met moeite bezoekend, ruim een uur moed verzamelend om in een discussie toch te zeggen wat ik vind. Zoals wanneer in ferme discussies over rollenpatronen wordt gesproken (Françoise Giraud b.v.) en ik constateer dat men zich wéér bevindt precies op het punt dat wij nu eindelijk zouden moeten verlaten, wanneer ‘voortaan moeders de auto moeten kopen en vaders de keuken doen’, meisjes geheel bemodderd en vloekend uit sloten moeten kruipen, terwijl jongens een beddesprei vervaardigen. Natuurlijk moet dat allemaal kunnen. Maar het moet niet *moeten*. Ik kan dus nooit, en daarom durf ik in geen enkel forum, met aplomb zeggen dat de dingen zó zijn,

omdat ik zelf aan alles twijfel, en het vermoeden heb dat ‘das Gebot der Stunde’, dat Karl Barth op zijn terrein hanteerde, wel eens het overwegen waard zou kunnen zijn. Maar aan één ding twijfel ik niet: dat het niet iedereen gegeven is zich in te leven in de wereld van het kind. Van binnenuit voor hem te schrijven, zonder flirt of gêne, voor hem en zijn wereld. Met de zeer ernstige redeneertrant van kinderen vertrouwd zijn; hun rechtlijnige logica, die zij dan nog vaak omgekeerd toepassen, volgen, zodat fantastische mogelijkheden zich voordoen. Zich in die eigenaardige gemoedstoestand verplaatsen (één van de vitale verschillen tussen het schrijven voor kinderen en voor volwassenen), waar meer wordt uitgegaan van wat mogelijk, dan van wat waarschijnlijk is. Want kinderen zijn van binnen nog niet bevroren (de meeste mensen bevriezen op hun zeventiende, zo niet eerder, zegt Heere Heeresma (en kijk eens op scholen of het niet waar is) die tevens zijn verbijstering lucht over de wijze waarop veel ouderen met (hun) kinderen omgaan, ‘grote stupiditeit kennelijk. Wat denken de luitjes wel. 't Gevolg is een enorme woordarmoede, letterlijk en geestelijk; en spraakverwarring en verarming’. Daaraan is ook voor mij geen twijfel. *En* niet aan het feit, dat kinderboeken geen andere normen kennen dan boeken voor groter uitgevallen kinderen. Hooguit andere grenzen. Dat een schrijver, voor wie hij ook schrijft, een vakman moet zijn. Dat grenzen, muren, scheidingshokken in leeftijden en stippelaanduidingen wat-dit-wel -voor-een-boek-is, evenals elke vorm van censuur gevaarlijk zijn. Dat je kinderen de verrukking van woorden niet moet onthouden, omdat zulks zeer pretentieus is. Dat Kees Fens bij sommige bekroonde kinderboeken mag roepen ‘ze hebben geen *taal*’: het is zijn goed recht. Vanwege zijn liefde voor de taal, het oudste communicatiemiddel dat er is en waarmee al zo verschrikkelijk geknoeid wordt. Net als met water, frisse lucht, en God. Ik zou niet weten waarom een kinderboek niet regelrecht op hem gericht, én tevens goed geschreven zou kunnen zijn.

‘Wat heb je nou op die school gedaan?’ vragen ze. Wel, dit. Volgens mijn laborieus uitgewerkte stencils (die de administratie op school trouwens bliksemsnel afleverde en verspreidde, netter dan ik ze afgeleverd had). Ik verwachtte niet dat de cursisten getrouw alles zouden opschrijven wat ik beweerde, bovendien hadden ze al zoveel aan hun hoofd, bij de toch zware opleiding die sommigen van hen in twee ipv drie jaar deden! Ze waren allerliefst, allemaal. Vier mij geheel onbekende groepen gezichten, die ik maar uit elkaar moest zien te houden nadat ze het karton met hun naam één keer op hun tafel hadden opgesteld. Maar vier maal 24 namen na twee keer in een toch zeer redelijk geheugen te hebben is niet gering. Eén keer zei iemand, toen ik hem bij zijn naam wilde vragen een fragment te lezen, en die vergeten bleek ‘Prosper heet ik. Dat heb je de vorige keer ook gevraagd!’ Zeker. Maar ik had al mijn verstand nodig bij de ‘stof’. In de tien minuten pauze die elk dubbel-uur hoorde te splitsen dacht ik altijd even bij te komen. Maar je kon nergens heen. De school in de Boylestraat (ook in het Gymnasium Haganum werd les gegeven) had geen docentenkamer, aula, wachtkamer of ander hok,

alleen het trappenhuis met bovenaan ht koffiechocolade-apparaat: dat ik bij veelvuldige weigering door de zeer Haagse, zeer voorkomende rector Drs. G. Noordegraaf vaak persoonlijk, door krachtig vuistgebonk bovenop het apparaat, heb zien herstellen. Daar was het ontmoetingspunt voor cursisten en docenten, en rust dan maar uit. Discussies en gesprekken gingen zonder pauze voort, en je kwam veel te weten, (al is de mogelijkheid een boterham tot mij te nemen mij tot de laatste dag onhouden gebleven.) Dat ze de pest hadden aan taalkunde b.v., en aan sommige literatuuropvattingen, die indruisten tegen de hunne. Niet voor niets is uit hun midden het wonderbaarlijk literaire tijdschrift HORUS ontstaan, dat door enkelen bij nacht en ontij werd gestencild en geïllustreerd. Huug Schipper wist al langer van wanten, alle song-albums, van Joan Beaz tot Leonard Cohen, waren door hem van cover-tekening voorzien en dat hij nu op de Koninklijke Kunst Academie is is begrijpelijk. Het tijdschrift werd mij dwingend te koop aangeboden nog vóór ik hijgend de trappen had bestegen, zodra het was verschenen. Maar er ‘druiste’ meer, dat hoefde ik nauwelijks op te juinen of aan te stoken, ze deden dat geheel eigenhandig. Na een bezoek aan het Bureau Boek en Jeugd, waar Annie Moerkercken v.d. Meulen, die letterlijk alles weet van jeugdliteratuur in ons en andermans vaderland, een uitstekend, vol understatement gekruid, verhaal gehouden had, zouden wij ook een schoolbibliotheek bezoeken. De juffrouw die deze beheerde toonde alles wat er te zien viel. Er waren b.v. kaarten in groen en wit, de eerste voor de vroege werken van Van het Reve, de laatste voor het latere werk van Reve. Al enige tijd had ik de spreekster haar zekerheid van toon en het ontbreken van alle twijfel benijd, in stilte, zelf was ik wat onrustig door het feit dat ik op twee van mijn boeken die over oorlog handelen een afbeelding van een *tank* geplakt gezien had, en op *Verstekeling in de Sinai* de lettertjes ‘jo’ (ten teken dat het over joden ging! Maar waar bleven mijn Arabieren dan? Op een boek van Miep Diekmann stond ‘ne’ (vul maar in! en op een werk van Annie Schmidt een huis met een boom en beestje. Zo leer je nog eens wat, als schrijver word je toch wel wereldvreemd want dit systeem schijnt reeds tijden courant te zijn in bibliotheken). Maar bij de kaarten merkte ik onrust ter linker en ter rechter zijde, en eindelijk kwam de onvermijdelijke vraag ‘En wie maakt uit wie welke kleur boeken krijgen?’ Met vaste stem antwoordde de bibliotheekbeheerster van het befaamde lyceum: O, dat beslis ik. Tot aan de derde klas mogen ze groene... ‘Hierop ontstond tumult en geroep over ‘censuur’. Een alleraardigste discussie is toen gevolgd, nu eens een les waaraan ik niets had hoeven doen, of toevoegen. Dat deden ze geheel zelf.

Zo gemakkelijk en bevredigend verliepen niet alle lessen. Wat deed ik daar precies?

Iets over de geschiedenis van de jeugdliteratuur, waarvan in ons land tot 1778 nauwelijks sprake was, uiteraard. Toen gaf Hieronymus van Alphen zijn *Proeve van Kleine Gedigten voor Kinderen* uit. Lachen is gemakkelijk, maar tot dan had niemand zich tot kinderen gericht. Behalve dan in de mondelinge overdracht van het gedachteleven van de ouderen, met voorbeelden, gebaren, tekeningen en (weer!) voor alles: woorden. Hier heb ik veel gehad aan gegevens van Netty Heimeriks, Daalder Senior, de docent G. Mantel van de Hervormde Pedagogische Academie in Amsterdam. Van hem was ook de prachtige opzet: een cursus jeugdliteratuur, met als doel de aanstaande docent enige algemene kennis bij te brengen op het gebied van de jeugdliteratuur, bij het vak Nederlands Taal- en Letterkunde. De a.s. leraar bekend te maken met het goede jeugdboek, klassiek en eigentijds. Hem mogelijkheden

te laten vinden het jeugdboek te integreren in didaktiek van het moedertaalonderwijs, maar ook in dat van de andere talen. Het inzicht geven in opzet en beheren van een klas-school-en documentatie bibliotheek waarbij opgemerkt dient te worden dat het niet noodzakelijk de leraar Nederlands hoeft zijn, die deze taak toevalt. Verder het inrichten van een werkmap, voor literatuurlijsten, artikelen en boeken-verslagen, (en de genoemde stencils, tenslotte sloofde ik me niet voor niets uit, IETS zouden ze er van overhouden!

Over *Baker- en kinderrijmen*: '...toen ze ontstonden regeerden maan, zon en sterren nog over de nachten en de dagen; vuur en kaars waren warmtebron en licht. De duisternis werd nog door geesten bewoond. In de maan woonde nog een man, in het woud zong nog de nachtegaal. De vader reed weg op zijn ros, de moeder nam boter uit de ton en meel uit de zak; men sprak de zon aan als een vrouw (In Duitsland, vanwaar Bettina Hürlimann haar poëtische Europäische KinderBücher schreef) overal elders als een man; en de maan (in Duitsland, overal elders vrouwelijk) als heer, zo hij al niet een herder was, met de sterren als schapen. Kinderversjes, de zuiverste vormen van woord samenstellingen, gebruikpoëzie, ludiek opvoedings middel, communicatie ouders-kinderen. Belangrijk, omdat taal nog altijd woord is en niet beeld, en vóór het prentenboek het kind bereiken kan de woorden van zijn moeder, vader, tot hem doordringen. Duizenden jaren mondelinge overlevering, 150 jaar schriftelijke. Wiegeliedjes (in oorsprong Kerstliedjes) met verborgen symbolen als bescherming, zorg, moeheid, ongeduld, bedreiging, bezwering (het Schaap dat bij ons zoetjes buiten loopt is in Engeland agressiever) 'The hands that rock the cradle rule the world, maar alleen in landen waar nog gewiegd wordt (niet de cultuurlanden!) zijn die liedjes belangwekkend.

Over Sprookjes gesproken: ...er was eens... In het Duits mooier: ...es geht die Mär.., zin die beweging aanduidt. Het gaat niet om iets gedrukts vast staands, maar om iets dat van mond tot mond *gaat*, en verandert. En ik maar lezen, dagen tevoren, wat Prof. G. v.d. Leeuw, Erich Fromm, Bettina Hürlimann, ervan te zeggen hadden. De grote overtuigingskracht van het sprookje, de oeroude handelingsprincipiën die aan de elementaire menselijke behoefte tegemoetkomen. Het oud en wijs commentaar op het leven dat sprookjes zijn, die je alleen al om die reden aan kinderen niet moet onthouden. Wreed? Verbied dan liever de Amerikaanse politieseries op de televisie, en nog een paar dingetjes. Nog steeds ziet men in de pedagogie de kleuterleeftijd als 'sprookjesperiode' bestempeld. Een verarmende begrenzing, die zijn invloed heeft gehad op de hele kinderliteratuur. (Daarbij waarderen veel kinderen pas op latere leeftijd de schoonheid van bepaalde sprookjes). Over *Opperhoofden en Indianen*!, met zeer veel sentiment beladen thema. Tomahawk en vredespijp, wigwam en hoofdtooi, trapper en jager temidden van buffels en beren: het verkleedspel wordt nog altijd gespeeld. Generaties vereenzelvigden zich met de held zonder angst, in de gevechten tegen Engelsen dan wel Fransen, die nog iets minder scrupuleus waren bij het uitroeiïngsproces. Elk Europees kind weet meer van Sioux-Indianen dan van eigen historie, uit een vaak

eigenaardig mengsel van 'Indianenboeken', met of zonder kennis van Indianen geschreven. Waarom Indianen? Waarom niet verkleed als Chinees, neger, Germaan of Romein? Het moet zijn oorzaken hebben dat Haviksoog wint, dat grote kerels zich in hun hart Delaware voelen. Geen enkele lectuur heeft ooit zo'n uitwerking gehad; dit heeft historische oorzaken. Etc. Over Arendsoog (waaruit men over Indianen niet veel te weten zal komen) leze men Kees Fens (Volkskrant 12-12-67)... evenals veel stripfiguren blijft 'onze vriend' onbestemd van leeftijd, niet te oud en niet te jong. Hij spreekt slecht Nederlands, zoals Klukkluk, kinderen zullen dus denken dat Indianen aldus praten. Arendsoog heeft geen vader (die gaat reeds in het begin dood); wel een moeder en zusjes; hij is tamelijk christelijk; meer privé detective dan cowboy; zware zaakjes zijn zijn deel (geldzwendel). Erg slim is hij niet, want het duurt vele hoofdstukken voordat geschiedt wat men op pagina 6 al aan zag komen. Maar al raakt hij in gevaar, vermoorden doet men hem niet (hoe zouden anders volgende delen te vullen zijn).

Gertie Evenhuis

Over *Strips*, oudste verhaalvorm die de mensheid kent. Het hele Penguinboek en alles wat ik gelezen had kon uiteraard niet verhinderen dat ze daar allemaal méér van af wisten dan ik. Want ik lees mij te pletter vanaf het moment dat ik kan lopen, raap stukken krant op van straat, verzamelde de vorige maand in Rome flard na flard van wat een weggewaaide latijnse grammatica bleek te zijn, en las die óók, maar door die afwijking is mijn oogbeweging zozeer afgesteld in flitsen van links naar rechts, dat ik de grootste mogelijke moeite heb met de sprong-stap-beweging van stripwolk naar stripwolk. Dus wisten mijn leerlingen veel meer, hoezeer ik Asterix ook bewonder en de 'puns' tegen de Groot-Britten daarin. Maar één van hen wist letterlijk *alles* over strips. Dus nam hij het hele tweede uur over en op mijn invitatie deed hij hetzelfde voor een andere klas. Met enige opluchting bemerkte ik daarbij dat hij buiten zijn eigen groep even nerveus gespannen was als ik (soms, vaak) uit vrees dat ze het niet boeiend genoeg zouden vinden. (Vaak loerde ik, op weg naar mijn lokaal, door het ouderwetse ruitje, daar zat dan een leraar, zó op zijn gemak, dat je het je niet voor kunt stellen. Maar hij gaf dan ook grammatica latijn, fonetiek of taalkunde, of zoiets gedefiniëerds, dat scheelt. Toch blijft het benijdenswaardig,

deze overgrote kalmte, bang voor niets. Maar ik zat ook niet stil: Tijdens een sneeuwstorm zag ik bij een krantenkraam in Amsterdam (al stort de wereld in dan blijf ik daar nog staan) The New York Review uit zijn voegen wapperen, en bij de titels las ik *Teaching Great Poetry to Children*, van Kenneth Koch. Daar heeft nú iedereen zijn buik of hoofd wel vol van, maar ik las hem voor het eerst en kwam ermee voor de draad op school. Wat ze ervan vonden, vroeg ik. Gedichten deel van je eigen geschrijf maken. Lezen en schrijven van gedichten als één onderwerp behandelen in een klas. Kinderen suggesties geven voor het schrijven van gedichten, in de trant van die, welke ze in de klas lazen. Om vandaar op andere, geheel eigen vormen te komen. Koch had gedichten voorgesteld over wensen, dromen, leugens, verschillen tussen heden en verleden, verlangen en werkelijkheid, gedichten met een paar onzinnig vreemde woorden erin, gedichten waar elke regel een leugen was. Of 'vroeger dacht ik...maar nu...' Wel, we moesten het maar eens proberen, vonden de studenten. En vervolgens gingen ze aan het werk. De gedichten die ik toen (ik heb ze geprest ze te copiëren voor zichzelf) te lezen kreeg maken me nog aan het lachen en het huilen. Ze durfden meer dan ik. 'Jamaar, nou moet jij ook,' zei één van hen, opkijkend van zijn noeste arbeid. Hij wist dat ik niet durf dichten, omdat ik altijd heb gedacht dat je daarvoor een echte dichteres moest zijn. Zo leerden ze mij van alles (alleen niet gedichten schrijven, er zijn tenslotte grenzen) maar kwamen aandragen met Gerrit Krol 'Poëzie met een Computer' en v.d. Lint 'Dramatische expressie toen wij erna in hun stamkroeg aan de biljarttafel, die altijd voor hen werd ontruimd en van het groene laken ontbloot, een dronk tot ons namen ontstond het plan met de hele troep naar een geheim werkboerderijtje in Zeeuws-Vlaanderen te fietsen, Bob den Uyl was toen in Horus zeer populair, Van dat fietsen kwam niet veel, maar wel verschenen ze, in ongelijke voertuigen, de vlag van Ajax wapperde hen vanaf mijn grasveld tegen. Ze sliepen op de zolder, kookten zeer veel stamppot en je kon vaststellen dat afwassen en vuurstoken in de bakkeet toch volgens ouderwetse rolpatronen verliep: meiden waren in de keuken en vanuit de bakkeet gluurden stralende gezichten van vuurstokende jongens ons door de vlammen aan. Die nacht is er heel wat afgeredeneerd, en iedereen deed wat hem goeddacht. Sommigen verdwenen in het nachtelijk duister om de zee te zien fosforesceren (of zo); anderen namen niet meer de moeite naar bed te gaan, omdat het ontbijt toch dadelijk weer klaargemaakt moest worden. Over de reis naar Moskou en Leningrad, vorig jaar, zal ik maar helemaal niet beginnen. Jamaar, wat DEED je op die school? Wel, praten over de *nonsense*, de grootste Engelse bijdrage aan de kinderliteratuur. (Geen sprookjes, want alle 'spel-regels' worden doorbroken. De non-sense verhalen belichamen alle wensdromen van onderdrukte kinderen, en niet alleen van hen. Zij identificeren zich met vreemde schepsels, die alle obstakels te boven komen om een intens geheim leven te gaan leiden, terwijl de saaie wereld niet merkt: en dit nu is exact de positie van het kind in de maatschappij. Non-sense reikt kinderen de hand, en leert hen kopje duikelen in de wolken,

en klauteren op de regenboog. En via Peter Pan, Pinocchio, Winnie, Dolittle, Poppins en Pippi Langkous (want Engeland én Scandinavië hebben dit klimaat) geraakten we vanzelf op de controverse die juist woedde rondom Lindgrens boek *De Gebroeders Leeuwenhart*. Ik had haar voor TROUW geïnterviewd. En op de vraag naar al die eisen, voorschriften, richtlijnen van kwasie werkgroepen, studiegroepen, pedagogen, boek-uitdelers, (als je een schoolboekje moet schrijven komen daar tegenwoordig zeker vijf ‘redakties’ aan te pas, en ze herschrijven je tekst ook nog voor je als de ‘moeilijkheidsgraad’ te hoog is). Ik heb er alle begrip voor maar word er ook zeer zenuwachtig van, omdat ik intuïtief *weet* (zie slot) dat het bij schrijven om andere zaken gaat) - zei Lindgren, met dat prachtige, melancholieke gezicht van haar, alleen dit ‘'t Valt me op dat ze schrijvers van romans en gedichtenbundels nooit met al die eisen aan boord komen’. Verder? Over de *tieners*, met wie volwassenen over de hele wereld in hun maag zitten, meer dan met kinderen.’ Jullie hébben teveel. Teveel vrijheid, teveel geld, teveel sex, teveel jaren om te leven. Dat kunnen wij jullie moeilijk vergeven (James Mason in STRANGER IN The House) De vage jaloeziegevoelens, die basis zijn van menig generatieconflict. En ook het vele dat tieners van nu missen bij heel hun overtrokken tienerstatus, irritant als die is. Iets essentiëels van vroeger, toen een man op zijn 18e klaar kon zijn voor een beroep, of dat nu koopman, zeekapitein of gezinshoofd was. Over de boeken die juist tieners misschien het nodigst hebben, voor hen en hun problemen geschreven, zonder pedagogisch gezeur. (Mogen ze dan niets van hun boeken ‘opsteken’, wordt vaak gevraagd (door ouderen uiteraard) Jawel hoor. Als ze het maar niet merken. En dát had onmiddellijk te maken met de *Visie op de Jeugd, Vroeger en Nu*, de studie die M. Heyboer-Barbas maakte bij Metabletica van Prof. v.d. Berg, aantonend dat het kind vroeger heel anders zijn volwassenheid bereikte dan nu. Beschouwingen n.a.v. kinderlectuur uit vroeger eeuwen gaan alle uit van de premisse dat het kind de eeuwen door zichzelf gelijk gebleven is. Vandaar conclusies als ‘tragische miskenning’ etc. Maar Van Alphen zag een essentiëel ander kind dan P.A. de Genestet, die hem 70 jaar later bestreed en meer sympathie had ‘voor Hollandsche jongens van Hildebrand’ (Nu, wij dan weer niet, wellicht) Maar: er was niet de bijna eindeloze volwassenwording van nu. De jeugd = nog niet volwassenzijn, was een waarde op zichzelf. Dus werd vroege ontwikkeling niet geschuwd. Het kind was geen kind, maar een jeugdige volwassene. Het had vanzelfsprekend toegang tot alle levensgebieden. Er waren geen onderwerpen, waarover met kinderen niet gesproken werd. De taboes die nog steeds niet overwonnen zijn bestonden niet: liefde en dood.

Oorlog in de jeugdliteratuur: op verschillende manieren beschreven als frame voor avonturenverhalen; met glorie en triomf van het slagveld en nationale zelfverheerlijking. In meer recente jaren het schilderen van menselijk verdriet, enige positieve pacifistische gedachten. Over rivaliteit en heldendom, opgeschroefd zelfvertrouwen, over bolle Engelandvaar-verhalen en snorkerige Watergeuzentoon. Vandaar aan aanpalende afvalliteratuur als Kerstverhalen, waar alles op die éne dag in orde komt, stropers tot inkeer komen, vaders andere (vijandige) vaders uit de slotgracht trekken, en soldaten elk aan een kant van de loopgraaf Stille Nacht of het Wilhelmus zingen, om het even, van Yperen tot Vietnam. Maar kinderen zijn niet GEK!

Over het *schrijven als vak*. A lonely nuchter vastgesteld. Zonder veel stimulans, zonder veel eer of erkenning, en wie daar niet tegen kan moet er onmiddellijk mee

ophouden. Over wat je *in* je boeken wilt hebben, naar Paul Hazards woorden in het prachtige Les livres, Les Enfants et les Hommes: ‘La pitié, la crainte, l'angoisse, l'espoir, la terreur, la joie, le rire, la malice, l'humour, la grâce, et claire language, et la simplicité qui touche toutes les âmes. ‘En hoe je dat nooit zó op papier krijgt.

Over *Hendruk Papiertje en de Jongen van Nix,* dat juist klaar was, en dat natuurlijk een mentaliteitsverhaal is. Hendrik barst uit zijn gedegen levensstijl, na zijn conflict met de spijkerpakmeesters, met hun progressieve aanpak en eigentijds jargon. De ontmoeting met de Jongen van Nix, die óók zo zijn makkes heeft. Dit in de dolmakende taal van deze tijd (naar Guus Kuyers woorden in het Hollands Diep) van alle groeperingen, ‘een gekkenhuis van taal, een verwarrende bende een dubbeltje op zijn kant, één groot gekakel ineen kippenhok en iedereen heeft gelijk, alleen heeft niemand in de gaten dat hij zijn kop kwijt is’. Een persoonlijke uitbarsting van jarenlange observatie van gedrag, conditionnering, en taalgebruik. Ik wilde relativeren wat veel te serieus genomen wordt (ongeveer alles) en dat geldt evenzeer voor behoudende schoolmeesters als voor het handgeknoopte volkje van sommige straatteaters. Uitgebreid ondergraven, ont-zetten, ont-regelen, zekerheden van rechts en links, en dat alles in een boek waar flink te lachen valt. Met ironie, die ook aan kinderen niet voorbij gaat, en zonder welke je ‘onverteerbare tabakspruimen van boeken krijgt’ *Waarom* ik (het) geschreven heb? Uit ontsteltenis over de alledaagse werkelijkheid, zei mij een vriend. En zonder commentaar, omdat ik mijn lezer hoog genoeg aansla dat er zelf uit te halen, of in de krankzinnige toestanden zichzelf te herkennen. Locatie de *school*, waar alle Nederlanders toch gezamenlijk verkeren of hebben verkeerd, en waarover veel te weinig boeken zijn. Over die alledaagse werkelijkheid: men gelooft daarin, en ieders ontzetting van dat geloof wordt niet ervaren als bevrijding, maar als aantasting van al wat heilig is, want veilig, want geregeld. Daarom zou je elk goed boek twee keer moeten lezen, omdat de lezer dan pas zijn eigen vertrouwde huis verlaat, om deze klok te horen tikken zoals hij in dát huis tikt. In *Hendrik Papiertje* is de werkelijkheid ontzet, ont-steld, voorgeschoteld en opgediend. Daardoor moet een bevrijding tot stand komen (als het goed is.)

Over *schrijven:* dat is kijken met tamelijk nieuwe ogen, zoals een kind, of een idioot. Spelen met taal, zonder manipulatie van wie ook, of tevredenheid over eigen knollentuin. Met je lezer als liefste en kostbaarste personnage. (Is schrijven therapeutisch? Neen. Ook niet in ACH, GA WEG.

Therapeuten en schrijvers bevinden zich niet in dezelfde werkgroep. Ieder zijn stiel, zoals men in Zeeuws-Vlaanderen zegt).

Je vroeg, Dolf BZZLLETIN, wat ik gedaan heb op die school. Wel, dit, zo ongeveer. Het lijkt een verwarrende bende. Met veel teveel stof, voor veel te weinig uren. Maar het meeste deden ze zelf, er zaten creatieve mensen onder. Ik mis de deftige Nieuwjaarsreceptie in het Haags hotel, ik mis het ovale bordje in de school BESCHERMT DE DIEREN; VOEDERT DE VOGELS, dat ik best had willen jatten, ik mis de studenten. Hen het meest. Want zij verstonden ook wat Jill Paton Walsh uit

Engeland over de verantwoordelijkheid van een schrijver zegt:

Kater in het ochtenduur in Zeeuws Vlaanderen

'The writer's responsibility is to his books.

That good literature has intrinsic worth is not disputed. Yet it is not uncommon for literature to be used as an educational aid, to use books as therapy for children's needs, to talk as though books might be "useful" for children with problems, whilst the sane an happy child would be better off out in the air, is to miss the point. Of course it's good to give children books that help their problems, and help them towards maturity. And it is necessary that children's books should be readable by children, in language pitched so that it can be understood.

But the most important thing for children to learn from books is that books themselves are valuable and beautiful. If they are to learn that, they need a literary experience. They don't only need sympathy for their problems, understanding of their adolescence, their difficulties, exorcism of fear, confirmation of fantasies. They need a literary experience. That is why so much of the talk about what one *ought* to be trying to do - the Green Cross Code stuff, the Educational Aid stuff, the writer-as-social-worker, is irrelevant and potentially damaging, because they may forget, that above all else a good book is valuable for its own sake'.

Credo.

Ze schrijft ze zelf, dat is het leukste. Tientallen boeken voor iedereen. Hoewel: 'Niemand schrijft voor iedereen!'

Je kiest toch zelf voor je genre?

We mogen mee naar de uitreiking van de grote jeugdliteratuurprijs. Beminnelijk zitten tussen coryfeeën. De verontwaardiging: waarom is die Staatsprijs veel kleiner dan de P.C. Hooftprijs? Springt van de hak op de tak over juryrapporten, feministen, over Heeresma en Thomas Rap. Een middagje jeugdliteratuur.

Paul Biegel wipt binnen, praat Shaggie draaien en luisteren.

Andere les: An Rutgers van der Loeff en het prachtige moment waarop die zegt dat kinderboekenschrijvers terecht lagere geldprijzen krijgen; ze zijn toch de minderen van grote-mensenliteratoren.' Dan ontbrandt naast mij een kruitvat. Ze is het er niet

mee eens ('Wat een waanzin, An!'), houdt zich in; de School voor Taal- en Letterkunde is licht ontvlambaar en An Rutgers veel te aardig.

Andere les: mijmeren over Astrid Lindgren; duizenden knipsels en stencils door het lokaal. Andere les: een zilveren griffel gaat van hand tot hand. Maar, 'schrijven kun je er niet mee'. Jeugdliteratuur: de doldwaze wereld van die prachtige, knettergekke Gertie Evenhuis.

Huug Schipper

Jeugdbibliotheekwerk
Christine van Rheenen

Voor veel jongeren, die van lezen houden lijkt het werken in een bibliotheek ideaal. Als men dan ook nog ‘iets met kinderen wil’, kies je het vak van jeugdbibliothekaresse. Maar kun je dit werk nu zo maar doen als je van lezen en van kinderen houdt? Waar bestaat het werk uit, wat doe je de hele dag op de bibliotheek, heb je wel tijd om boeken te lezen? En moet je voor het vak een speciale opleiding hebben?

Misschien is dat het beste uit te leggen als men eens een middag op een bibliotheek zou meedraaien. Er komt een telefoontje van een onderwijzer, die het projekt ‘water’ gaat kiezen voor zijn klas en die nu de kinderen naar de bibliotheek wil sturen om daar boeken bij te zoeken. Dan is er een telefonisch verzoek om een regeling voor een bibliotheekbezoek van een school klas 1 tot en met 6. De volgende telefoon is een boze moeder, die vindt dat haar kind te makkelijke boeken leest ‘en of de juffrouw, daar niet op kan letten’ en er komt een vraag om een stukje over de kinderboekenweek voor het wijkblad. Ook is er de juffrouw van het buurthuis die mee wil doen met de boekenweektentoonstelling en verder vraagt zij om een kollektie boeken voor haar kinderen, die naast de strips toch nog eens iets anders moeten lezen. Daar tussen door is er de gewone dagelijkse uitlening met zijn vragen. ‘Juf, een mooi boek, ik kan niks vinden-Juf, ik moet een spreekbeurt houden, waar zal ik het over doen-Juf, waar staan de dierenboeken’ Om maar niet te spreken van de studenten van de Pedagogische Akademie, de Opleiding voor kleuterleidsters, Kinderverzorgsters enz., bezig aan skripties, die met jeugdboeken en schrijvers te maken hebben, en ouders, die geïnteresseerd zijn in de lektuur van hun kinderen en er meer over willen weten.

Het werk vraagt een gedegen vooropleiding, die begint na de Havo, het Atheneum of het Gymnasium. Er zijn in ons land zes Bibliotheek- en Dokumentatieakademies te weten: Amsterdam, Deventer, 's Gravenhage, Groningen, Sittard en Tilburg. Daar wordt men opgeleid tot assistent-bibliothekaris. Kiest men in het derde jaar als specialisatie jeugdbibliothekaris dan is daarvoor een opleiding in Amsterdam, Groningen en Tilburg. Er zijn nog meer specialisaties mogelijk, bv. muziekbibliothekaris, schoolbibliothekaris e.a. De eerste twee jaar zijn voor alle studenten gelijk en geven naast bibliotheektechnische vakken als katalogiseren, rubriceren en uitleensystemen, een groot aantal oriënterende vakken op alle gebied, Men leert niet het antwoord te kunnen geven op iedere vraag van het publiek, maar wel waar men het antwoord moet zoeken.

Vooral de lessen in handboeken en naslagwerken zijn dus erg belangrijk. Bij de vakken, die men krijgt hoort ook jeugbibliotheekwerk, met als onderafdeling jeugdliteratuur.

Daar de akademies niet alleen mensen opleiden voor de openbare bibliotheken, maar tevens voor speciale- en wetenschappelijke bibliotheken is het aantal lessen over elk onderwerp en dus ook over jeugdlektuur niet zo talrijk. Kiest men als specialisatie het vak van jeugdbibliothekaresse, dan houdt men zich een jaar lang bezig met kinderen en boeken. Betreft de kinderen, krijgt men niet alleen vakken als kinderpsychologie en opvoedkunde, maar ook onderwijskunde. Wat voor typen

scholen zijn er, welke vormen van onderwijs heeft men, hoe zit het huidige onderwijs in elkaar en wat wordt er op school geleerd. En als het over boeken gaat leert men: hoe kinderboeken te beoordelen, welke typen jeugdlektuur er zijn, kennis te krijgen van belangrijke schrijvers en uitgevers.

Maar ook hoe men boeken en kinderen bij elkaar kan brengen door middel van allerlei expressievormen.

Echter niet alleen kinderen, ook volwassenen moeten het belang van het goede jeugdboek gaan inzien. Vandaar dat vakken als het schrijven van artikelen en het houden van lezingen op het programma staan.

Tenslotte dient men als hoofd van een jeugdafdeling in de openbare bibliotheek wat af te weten van bouw en inrichting, financieel beleid en personeelsbeleid, zodat ook hierin een aantal lessen wordt gegeven.

Skripties, werkstukken, schriftelijke en mondelinge tentamens geven na het eindexamen de studenten het diploma 'jeugdbibliothekaris'. Pas dan begint het eigenlijke werk, waar men op de stage al iets van heeft meegemaakt.

Het is een soms vermoeiend, maar altijd boeiend vak, dat steeds iets nieuws geeft, omdat geen kind gelijk is aan de ander. Klein (c.a. 2 jaar) en groot (c.a. 14 jaar) heeft eigen opmerkingen, een eigen keuze en vaak bijzonder persoonlijke ideeën. Een goed gevoel voor humor is dan ook heel belangrijk.

Nu de laatste jaren het kinderboek zeker bij een aantal volwassenen de belangstelling heeft die het verdient en kinderen plezier in lezen hebben gekregen mede door het gratis toegankelijk zijn van de bibliotheek is er zeker behoefte aan jonge enthousiaste bibliothekaressen, die in dit werk veel voldoening zullen vinden.

Het grote voorbeeld/
Maarten 't Hart

Het is moeilijk te zeggen waarom je schrijft maar één reden is wel: je leest iets waarvan je heel erg onder de indruk bent en dat probeer je op je eigen manier na te doen. Vorig jaar las ik in het verhaal Laatste Dagen van J. van Oudshoorn over een man, de Waal, die steeds avondwandelingen maakt en daaruit ontstond, als eerste aanleiding, de impuls om een verhaal over een Avondwandeling te schrijven. Zo is mijn roman Stenen voor een Ransuil een soort alternatieve, zwakke echo van De koperen Tuin van Simon Vestdijk en een gedeelte uit die roman is weer ontstaan onder invloed van De bruine Vriend van Vestdijk. Zo zou ik voor bijna elk verhaal of roman van mezelf wel een voorbeeld kunnen noemen dat ik niet nagevolgd heb maar dat, én door de indruk die het op me maakte, én door de realisatie van het feit dat ik iets had meegemaakt dat leek op het beschrevene de eerste stoot was tot het schrijven van iets dat er helemaal niet op hoeft te lijken.

Meer in het algemeen is het zo dat de literatuur voortdurend inspireert tot schrijven = nadoen = is proberen te overtreffen wat er voor je geschreven is (een heel ontmoedigende bezigheid, maar dat realiseer je je pas als hetgeen je onderhanden hebt klaar is en dan kan het het schrijven niet meer hinderen). Maar bij kinderboeken is dat anders. Als ik nu de kinderboeken lees die in mijn jeugd veel indruk op me gemaakt hebben, kan ik nog steeds wel begrijpen waarom die boeken zoveel indruk op me maakten maar ik kan die sensatie van toen niet herbeleven. Een boek als Peerke en zijn kameraden, waarbij je hele lakens nat schreide, roept nog altijd iets wakker zodra ik de eerste zin lees: Ze gingen stekeltjes vangen. Maar het zou ondenkbaar zijn dat je het zou nadoen; dat soort sentimentaliteit is te verschrikkelijk. En toch heeft zo'n constatering iets van verraad, iets van loochening van hoe je als kind de dingen ervoer en erop reageerde. Want je geeft daarmee toe dat je als kind niet goed wist te onderscheiden tussen eerlijke en sentimentele gevoelens. Maar dat maakt het tegelijkertijd nog moeilijker een kinderboek te schrijven. Als je het zou willen, zou het een boek moeten worden waar je, voorzover je jezelf als kind nog kan herinneren, diep van onder de indruk zou moeten zijn, kortom een tweede Willem Wijcherts moeten worden of een tweede ZO'n vreemde jongen, een tweede Jaap Holm en zijn vrienden, een tweede De rode vlek. Dat zijn allemaal werken van W.G. van der Hulst, voor mij toch de enige ware kinderschrijver, maar tegelijkertijd realiseer ik me dat veel van mijn huidige angstvalligheden, veel angsten ook, terug gaan op deze man. Deze hoofdonderwijzer heeft een zo nadrukkelijk stempel op mijn manier van beleven van de dingen gedrukt, dat ik het nooit meer helemaal zal kwijtraken. De beste manier om erover heen te komen zou zijn zelf deze boeken te herschrijven maar dan zonder dat noodlotsbesef erin, zonder die alomtegenwoordige dreiging van alles wat mis kan gaan en ook mis gaat, van ongelukken, rampen die je kunnen treffen - het verlies van geld waarvoor je iets voor je vader moet kopen, het meegesleurd worden door een paard, dwars door een weiland, het verdwalen in dikke mist en de weg niet meer kunnen terugvinden, het bijna gepakt worden door de Spanjolen als je kleumend in het riet zit, het voor je ogen omlaag zien vallen van mensen in een zak in het water, het zien verbranden van een jonge vrouw - goeie god, wat een verschrikkingen allemaal. Maar hoe dicht staan ze nog bij je, hoezeer lijkt het alsof je er gisteren over

las en hoe graag zou je af willen van die angsten die deze lectuur begeleidden. Een boek van hem wat misschien nog wel de meeste indruk op me gemaakt heeft, zo'n vreemde jongen, is later in een nieuwe, aanvaardbare gedaante teruggekeerd in de vorm van De Waterman van Arthur van Schendel, ook een roman over een vreemde jongen die op en langs rivieren dwaalt. Zo zou ik, geloof ik, de werken van W.G. van der Hulst wel kunnen gebruiken als een inspiratie-bron voor het schrijven en misschien doe ik dat ook wel maar op die manier ontstaan geen kinderboeken maar boeken zoals ik ze nu schrijf.

Waarom ik geen kinderboeken schrijf heeft, anderzijds, natuurlijk ook alles te maken met wat ik nu aan boeken onder ogen krijg voor kinderen. Dat is heel weinig maar wat ik lees inspireert ook volstrekt niet tot navolging, tot nadoen, simpelweg omdat het in niets lijkt op het werk van W.G. van der Hulst. Dat is maar goed ook maar het maakt tevens dat ik misschien wel nooit een kinderboek zal schrijven.

Josine van den Berg In gesprek met Willem Wilmink

In de kinderboeken zitten we nog niet: Willem Wilmink & Het schrijverskollektief

Het schrijverskollektief Hans Dorrestijn, Karel Eykman, Ries Moonen, Fetze Pijlman, Jan Riem en Willem Wilmink kwam op instigatie van Frans Boelen van de VARA tot stand in 1970.

Teksten voor: Stratemaker op Zee Show, Film van Ome Willem, Panoramawoensdagshow, en voor seniorenshow Dat ik dit nog mag meemaken.

Als geschenk voor de vorige kinderboekenweek stelde het kollektief Het Verdwenen Plakboek samen.

Verder verschijnt bij Wolters-Noordhoff een serie leesboekjes onder de titel: Gritter en zijn vrienden, en zijn bijdragen te verwachten voor de binnenkort te verschijnen kinderkrant van Vrij Nederland.

Een gesprek over het kollektief in 't *algemeen*, en schrijven in 't *bizonder* met Willem Wilmink:

J.v.d.B. *Hoe kwamen jullie met elkaar in kontakt?*

W.W. Het idee voor het kollektief is eigenlijk van Frans Boelen. We kenden elkaar niet, ik kende alleen Hans. We zijn begonnen met zo'n vijftien man, maar al snel bleef de harde kern van ons zessen over. Karel is er pas later bijgekomen. En natuurlijk, wat heel belangrijk is, Harry Bannink voor de muziek.

J.v.d.B. *Jullie zijn heel produktief gebleken. Wie bedenkt nou wat in het kollektief?*

W.W. Er worden zoveel dingen bedacht, dat je achteraf soms niet meer weet wie wat bedenkt op een vergadering. Gritter was b.v. een ijscoman vroeger bij mij in de straat, dus de naam voor die leesboekjes heb ik bedacht.

Ideeën over liedjes worden je altijd door anderen in handen gegeven. Het werkt erg inspirerend, zo'n kollektief. We hebben ook erg veel lol vaak hoor.

j.v.d.B. *Wat is jullie manier van werken?*

W.W. Je moet over één programma vergaderen. De figuren in de Stratemaker op Zee Show hebben we op een zomeravond bedacht: Karel de Deftige Dame, Jan kwam met het idee van Erik Engerd. Zo hadden we al een redelijk vast patroon. Daarna spreek je een onderwerp af, en bedenk je wat er kan gebeuren, b.v. het onderwerp dood (voor bejaarden in de Seniorenshow), vieze woorden, vriendschap, ouders... Hoe behandel je die items zonder dat 't schokkend is. Per vergadering gaat iedereen dan naar huis met een paar opdrachten. Deze een liedje, die een scene.

Soms was er wel eens iemand gepikeerd, omdat Frans er voor zorgde, dat hij meer teksten binnenkreeg dan hij nodig had voor een programma. Dat is zijn gevoel voor perfektie.

J.v.d.B. *Is er een uitgesproken taakverdeling in het werk?*

W.W. Karel, Hans en ik zijn voor de liedjes, Ries heeft een nogal gedegen, documentaire aanpak, en Jan is vaak slapstickachtig, een groot bewonderaar van Monthy Python.

J.v.d.B. *Jullie liepen qua onderwerp en uitwerking daarvan nogal voorop. Blijven jullie dat volhouden?*

W.W. De onderwerpen in de Stratemaker waren voor die tijd nogal precair: poep en pies, gescheiden ouders, zelfmoord (voor de Seniorenshow). Dat kwam praktisch niet voor. In programma's en kinderboeken werd er geen aandacht aan besteed. Nu is dat meer internationaal, zoals Astrid Lindgrens Gebroeders Leeuwenhart over dood. Er bestaat nu een gevaar dat deze onderwerpen recepten worden. We moeten een manier vinden om dat soort zaken veel implicieter aan de orde te stellen.

J.v.d.B. *Wat was het idee achter de Stratemaker?*

W.W. Wat we wilden vind ik nog steeds goed, n.l. kinderen het gevoel geven dat ze met hun frustraties niet alleen staan. Dat andere kinderen en volwassenen er ook last van hebben. Voor die schoolboeken (technisch lezen 6, inhoudelijk 9 jaar) geldt dat ook. Ik hoop tenminste dat je daarmee een groep kinderen bereikt die nou niet van die optimale lezers zijn, die je op zo'n manier in kontakt brengt met wat je schrijft. We hebben allemaal wat te beweren, maar we moeten oppassen dat we niet te veel hooi op onze vork nemen. Rustig doorwerken met niet te veel dingen.

J.v.d.B. *Jullie krijgen veel opdrachten. Weet je van te voren wat je wel of niet moet doen?*

W.W. Ik vind het belangrijk dat we ons ‘missers’ kunnen permitteren. We zouden voor Ploegsma een serie boekjes schrijven, toen bleek dat wij op een andere golflengte zaten. Ploegsma geeft veel boeken uit, waarin het verhaal onderbroken wordt door opdrachten waar kinderen van kunnen leren, zoals ‘De Kathedraal’, ‘Het Schetsboek van Robinson Crusoë’, enz.

Wij willen een tradioneel verhaal op

tradionele manier met een progressieve inhoud. Brecht gebruikte om progressieve dingen aan de orde te stellen een tradionele vorm 'anders wordt het te veel van het goede en ontgaat het de mensen'. Inhoud progressief, vorm konservatief, zodat niemand moeite heeft met die vorm.

J.v.d.B. *Ploegsma is dus gesteld op een orginele vormgeving, maar Het Verdwenen Plakboek heeft toch geen tradionele vorm?*

W.W. Nee dat ligt ook eigenlijk niet in onze lijn. Het is best goed gelukt, maar dat ligt voor een groot gedeelte aan Fiel van der Veen (illustrator).

J.v.d.B. *Voor de Seniorenshow hebben jullie nu de persprijs. Is zo'n prijs erg belangrijk?*

W.W. Als je een kontroversiëel programma maakt waar nogal veel negatieve en positieve reakties op komen, is het leuk een steun in de rug te krijgen. Dat de internationale pers het als nr.1 bestempelt. Het geeft het gevoel een voet aan de grond te krijgen bij mensen die hier televisie maken.

J.v.d.B. *Waar staat het kollektief t.o.v. jeugdliteratuur in Nederland?*

W.W. In eerste instantie denkt iedereen meestal aan boeken. Publikaties van het kollektief zijn alleen die schoolboeken. In de kinderboeken zitten we nog niet. Alleen Karel en ik. Karel met zijn 'Vreselijk verlegen vogelverschrikker' en 'Woord voor Woord' voor het IKON.

Daar heeft hij een huis voor gekocht. 'Jezus heeft zijn huis betaald' zegt hij.

J.v.d.B. *Steen voor steen door woord voor woord.*

W.W. Ja, zoiets.

Maar de anderen moeten ook beginnen met schrijven. Ries kan een spannend kinderboek schrijven, Jan is bezig met een kinderboek. Hans heeft al verhalen in petto. Fetze heeft een verhaal. Iedereen is bezig om te publiceren, de vraag is alleen waar?

J.v.d.B. *Denk je dat jullie nog lang als kollektief blijven schrijven?*

W.W. Van de Stratemaker af is het heel goed gegaan, maar nu heb ik soms het idee dat er een tijd komt dat ieder zijn individuele zaken moet gaan behartigen. De meesten zijn er aan toe iets van langere adem te doen.. een boek. Ik heb een paar kinderboeken geschreven... je begint rustig in een verloren uurtje te schrijven, maar de laatste maanden kun je niks anders aan je kop hebben. Dan heb je geen tijd meer voor het kollektief.

J.v.d.B. *Je hebt vrij snel achter elkaar drie kinderboeken geschreven. Blijf je voorlopig alleen voor kinderen bezig?*

W.W. Ik heb het idee dat ik kinderen wat te zeggen heb in mijn boeken en liedjes. Wat liedjes betreft ook volwassenen. Liedjes is een vorm waar ik veel in kwijt kan. Ik schrijf vanuit een stemming van vroeger die ik me goed herinner.

J.v.d.B. *Wat vind je van de tendens om aktuele problemen in kinderboeken te verwerken?*

W.W. Het zal altijd wel moeten gebeuren. Je moet 't doen vanuit je eigen beleving. Ik wantrouw een hele serie waarin een kind naar het ziekenhuis gaat en de ouders gaan scheiden. Alle problemen beleeft dat ene kind. Dat zijn recepten. Om het als Leitmotiv in een boek te verwerken moet je er verrekt veel van weten, het van binnenuit meegemaakt hebben, en het zelf goed verwerkt hebben.

Lea Dasberg schrijft in Grootbrengen door kleinhouden dat juist kinderen die in de problemen zitten ook wel iets nodig hebben dat volstrekt onproblematisch is.

J.v.d.B. *Welke nieuwe plannen heeft het kollektief?*

W.W. Ries heeft een idee ontwikkeld voor een t.v.-programma dat met kinderen meegroeit, ze begeleidt vanaf zeg maar de Film van Ome Willem-fase.

J.v.d.B. *Een soort Sesame-straat?*

W.W. Nou, Sesame-straat is echt belerend, bij ons is dat niet zo belangrijk, hoewel het toch die richting uitgaat. Wat leuk zou zijn, is teksten schrijven waarin verschillende etnische groepen in Nederland aan bod komen. We hebben wel eens wat geprobeerd voor Surinaamse kinderen, maar dat is zo moeilijk; creoolse, hindoestaanse, chinese kinderen, en dan onderling zo verschillend, dat vereist veel voorbereiding...

We hebben wel kontakt gehad met iemand uit de Bijlmer.

We maken nu gewoon boekjes voor iedereen, maar zorgen dan wel dat er een hindoestaans jongetje in voor komt. Een kwestie van goed kijken en informatie inwinnen.

J.v.d.B. *4 neerlandici, een theoloog en een bruggenbouwer, Er komt toch een stuk didaktiek om de hoek kijken?*

W.W. Ja, daar zijn we 't wel mee eens. Plan is om in een kunstprogramma voor kinderen te laten zien wat esthetiek is, dat het samenhangt met wat praktisch is, d.m.v. een hoog smal huis in een vlak land. Dat slaat nergens op, het is onpraktisch en bovendien heel lelijk. De relatie tussen kunst en het dagelijks leven aantonen, b.v. muziek, poëzie gerelateerd aan wat er op de markt gebeurt.

Met Ries heb ik het plan om een didaktisch boek over spelling te maken, dat een beetje leuk is. Om kinderen te informeren over dialekten, standstalen, en

verschillende uitspraken. En hoe je tot een geschreven taal komt die voor iedereen bevredigend is.

De Kinderkrant van Vrij Nederland geeft ons de gelegenheid om ons ei kwijt te kunnen. Daarbij moeten we zien verder te komen dan de Stratemaker.

J.v.d.B. *Richten jullie je alleen op kinderen?*

W.W. We richten ons wel op kinderen, ja. Alleen voor ouden van dagen hebben we teksten gemaakt, maar dat is eigenlijk een vergelijkbare, marginale groep als kinderen.

Waarom *ik* over kinderboeken schrijf en hoe/Mischa de Vreede

Ik had een paar jaar lang een column geschreven voor het toenmalige Algemeen Handelsblad. Over televisie: wegens persoonlijke omstandigheden had ik daar jarenlang elke avond naar moeten kijken en daar was ik zo kwaad om eigenlijk dat ik op een gegeven moment dacht: ‘Nu moet ik erover gaan schrijven, anders word ik gek.’ De rubriek heette *Op het tweede gezicht* en hoewel het er hoe langer hoe meer op neer kwam dat ik een klein stukje televisie nam, daar wat tegenaan trapte, er omheen fietste en er grappen mee uithaalde alleen maar om datgene te schrijven waar ik zin in had, iets over boeken bijvoorbeeld of over Het Leven, het was toch de bedoeling dat ik zo vaak mogelijk keek want als er eens iets opmerkelijks gebeurde, dan werd toch wel verwacht dat ik daar dan ook het mijne van zei. Enfin, mijn persoonlijke omstandigheden waren intussen veranderd en ik vond het eigenlijk een te eenzijdig verbond: iedere avond kijken, op freelance-basis. Ter gelegenheid van de fusie van het Algemeen Handelsblad en de NRC vroeg ik daarom om een wat vaster dienstverband en dat kon niet. (Dat heb ik na tien jaar vast freelancen nog steeds niet voor elkaar bij die krant!) Toentertijd was dat ook wel begrijpelijk: er waren wat mensen overbodig geworden en in zo'n sfeer van algemeen ontslag valt zo'n vraag om vast-mederwerkerschap een beetje ongelukkig. Enfin, ik dacht: ‘Je moet ophouden als het nog leuk is,’ en ik hield op met *het tweede gezicht*. Een half jaar later werd ik door de redacteur van het Cultureel Supplement gebeld: de nieuwe NRC-Handelsblad had een Cultureel Supplement en van de zijde van de Stichting Kinderbelangen was er een kritisch geluid gekomen: waarom bij zoveel cultuur nooit eens wat voor kinderen? Of ik dan maar wat kinderboeken voor hen wilde bespreken. Nu had ik dat wel eerder gedaan: in mijn Tweede-gezichttijd en het was een tamelijk ondankbaar werkje geweest. Je moest er zoveel mogelijk tegelijk doen, en het stukje dat je dan inleverde bleef meestal heel lang op de plank liggen. Pas als ze gebrek hadden aan kopij namen ze het mee, zoals dat heet. Aan de andere kant: mijn kinderen waren nog zo jong dat die kinderboeken die ik telkens in huis kreeg zeer welkom waren en, dat was heel belangrijk! - het schrijven van kinderboekrecensies is lang niet zo uitputtend als het schrijven van ander proza. In die tijd had ik een soort van gesproken column voor de toenmalige Staalkaart en dan wist ik soms een uur tevoren niet waarover ik het hebben zou, en bij *Op het tweede gezicht* zat ik ook vaak op de dag dat ik het stuk moest inleveren nog naar een onderwerp te zoeken. Als ik eenmaal wist wat ik oppikken zou uit die week televisie dan was ik gauw genoeg klaar.

Bij het bespreken van kinderboeken zou het allemaal veel makkelijker gaan. Er zou iets van buitenaf komen, dat zou door mij heen gaan met als resultaat een recensie. Mijn creativiteit had ik op dat moment hard nodig voor een roman waar ik mee bezig was, geld had ik ook nodig, dus ik zei: ‘Ja, hoor, dat wil ik wel, maar dan wel op mijn eigen voorwaarden!’ Wat die voorwaarden dan wel waren. ‘Elke week een recensie, één boek per keer, een vaste plek in de krant, liefst aan de rand zodat hij makkelijk uitgeknipt kan worden. En ik zou het graag willen schrijven met het oog op de consument, de koper dus, die niet weet wat hij moet aanschaffen voor een jongetje dat acht wordt bijvoorbeeld. Ik geloof niet dat het zin heeft over kinderboeken net zo deskundologisch te schrijven als men over grote-mensenboeken schrijft.

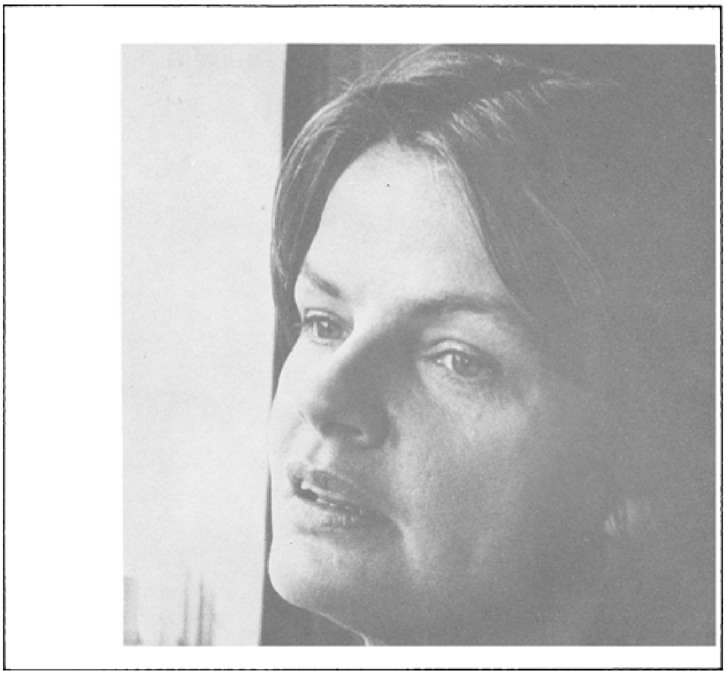
Gewoon: dit staat er in, het is zus of zo geschreven en zelf denk ik er het volgende van. Dat laatste onderdeel zo kort mogelijk, want eigenlijk is dat onbelangrijk.'

De eerste recensies die ik schreef hadden inderdaad als kopje 'Voor een jongetje dat acht wordt', 'Voor kinderen van vijftien', of zo. Elke week een recensie: dat klopt ook nog wel, maar het vaste plaatsje in de krant was ik al erg gauw kwijt. Wel merk ik dat ze inderdaad vaak worden uitgeknipt, waarop men dat knipsel weer kwijtraakt('Wegbewaren' noem ik dat altijd) en mij alsnog belt en vraagt om 'dat boek over een meisje met een paard, een paar maanden geleden, en nu is ze jarig en nu wil ik het kopen.' Ervaringen die mij bewijzen dat mijn oorspronkelijke manier van aanpakken wel een goede was. De meeste volwassenen missen immers tijd, geduld en instelling om zich in kinderliteratuur te verdiepen, maar vooral de lezers van het Cultureel Supplement zien het nut ervan wel in, en daarom willen ze precies weten wat ze kopen moeten als ze dat obligate verjaarsboek willen geven. Van actualiteit trekken ze zich weinig aan: Pas Uit of een opgebakken herdruk, dat kan ze niets schelen, maar als ik zeg dat het goed is vertrouwen ze daar op. Boeken afkraken heeft dus geen zin, ze willen alleen maar weten wat ze wèl moeten hebben en de enige actualiteit is de leeftijd van hun kind.

Aan de andere kant: in de loop der jaren ben ik natuurlijk onwillekeurig wél wat deskundig geworden, en daardoor vanzelf ook wat kritischer. Bekroonde boeken die tegenvallen, minder goede boeken van een uitstekend auteur, boeken waaromheen een opgeklopte publiciteit is ontstaan worden door mij best wel eens afgekraakt als dat moet. Waarbij ik dan meestal toch nog enigzins probeer te relativeren met opmerkingen als 'Dit vind ik ervan, maar een ander kan dat juist wel erg mooi vinden!' Meedogenloos ben ik waar het om foutief of oneerlijk taalgebruik gaat. Goed nederlands schrijven is een eerste vereiste, vooral als je voor kinderen schrijft. En eerlijkheid heeft te maken met het vertrouwen dat je verwacht dat kinderen in je stellen. 'Het doet geen pijn' zeggen tegen een kind in de tandartsstoel is net zo dom en leugenachtig als suggereren dat kinderen het ongelukkige huwelijk van hun ouders kunnen redden door wat voor aktie ook, of dat ze, als ze slim en dapper zijn, de politie behulpzaam kunnen zijn bij het opsporen van juwelen-verliezende bankrovers.

Wat er na al die jaren nog meer veranderd is? Eén boek per recensie: dat kan ook niet meer. Ik krijg er teveel en vaak moet ik verschillende

boeken die over één onderwerp gaan tegelijk bespreken. Wat de actualiteit betreft: ik geloof dat de media veel meer met literatuur zouden kunnen doen als ze die toepasten op wat voor actualiteit dan ook. Als Koos Postema bijvoorbeeld na een uitzending over Psoriarsis zou wijzen op bijvoorbeeld het boek *Het glinsterend pantser* van Vestdijk, en daar ook over zou praten met psoriarsis-patiënten, dan zou de belangstelling voor dat boek beter terecht komen dan wanneer zo'n boek in een louter cultureel programma besproken zou worden. Dat geldt voor al die programma's die over mensen gaan: over elk menselijk (en dierlijk!) probleem zijn er de mooiste boeken verschenen. Vanuit deze overtuiging schrijf ik over *Geen slecht jaar* van Johanna Reiss niet vlak nadat het verschenen is, maar juist in de eerste week van mei. Ik prijs geen dikke turven aan als ik weet dat kinderen bezig zijn met hun eindrapport en als er een t.v.-programma over indianen is waar veel naar gekeken wordt, dan zoek ik de nog-niet besproken indianenboeken uit mijn kast.



Mischa de Vreede

En intussen ben ik mijn argeloosheid wel kwijtgeraakt. Ik ga niet vaak meer naar verzamelplaatsen van kinderboekenauteurs, want ik zelf weet wel dat ik zoveel mogelijk de persoon van de auteur vergeet als ik zijn of haar boek onderhanden heb (of nog erger: lees en besluit te negéren!) de auteurs blijken zich dat niet te kunnen realiseren. Het is ook een soort angst van mij: onwillekeurig begrijp ik mensen met wie ik bevriend ben wat beter en onenigheid zou best wel eens mijn blik kunnen vertroebelen, hoezeer ik me daar ook tegen verzet. Vermijden dus maar, die mensen. Met uitgevers sta ik meestal op zeer goede voet: vaak heb ik het idee dat ik alleen voor hen schrijf. En voor de lezers natuurlijk, al die mensen die me laten weten dat ze 'altijd lezen, ook al heb ik zelf geen kinderen!' Wat me plezier doet, want lekker-leesbaar zijn is ook een doel dat ik nastreef.

In ieder geval heb ik er veel van geleerd, van al die jaren kinderboeken lezen en beschrijven. Wat discipline betreft vooral. Zondag zoek ik uit en lees ik, maandag schrijf ik en dinsdag lever ik in. Op de krant zoek ik dan de nieuw aangekomen

boeken uit en soms ben ik zo benieuwd dat ik thuisgekomen meteen weer erin ga lezen. Zolang die benieuwdheid, die interesse blijft zal ik ontkennend blijven antwoorden op de vraag': 'Verveelt het je nou nooit, al die kinderboeken?' Hoewel ik wel eens erg ongeduldig word als men mij zegt mij altijd te lezen, waarbij dan blijkt dat ze het over die recensies hebben en niet over alles wat ik daarnaast geschreven heb: sinds ik met mijn kinderboekenrubriek begon één kinderboek en wel vier voor grote mensen!

Over het uitgeven van kinderboeken
Liesbeth ten Houten

Ik lag dan op mijn bed in de zon, naast me een bord met vers gebakken broodjes met suikerglazuur en las een verschrikkelijk spannend boek. Daar ging ik helemaal in op - werd letterlijk high van het lezen. Alles om mij heen vergat ik dan. Behalve die broodjes - zeg ik nu.

Nu geef ik de boeken uit van de schrijvers die ik toen las. Gek was dat in het begin! Tegen Johan Fabricius (van *De Scheepsjongens van Bontekoe*) - hij zou mijn grootvader kunnen zijn - te zeggen dat hij wat moet op schieten met het corrigeren van zijn drukproeven. Met Miep Diekmann, coach en adviseuze bij de uitgeverij Leopold, te praten over het al of niet uitgeven van een manuscript. Ik was acht toen *De boten van Brakkeput* werd bekroond.

Wat is een uitgever eigenlijk? Niet iemand die bij een drukkerij werkt, zoals men weleens schijnt te denken. Een uitgever is een merkwaardige figuur en uitgeven een hoogst merkwaardig bedrijf. Hij of zij handelt om zo te zeggen in geestelijk goed, te weten het manuscript van een schrijver enerzijds en anderzijds moet hij zich met volle aandacht bezighouden met de boekproductie waar de hele techniek van kostprijsberekening, drukken, zetten en binden bij te pas komt. Is het product genaamd 'boek' klaar dan moet het ook nog verkocht worden aan de boekhandel. Hier komt het, heel kort samengevat, op neer.

Persoonlijk leg ik me er ook op toe de uitgeverij waar ik werk een eigen gezicht te geven door er een soort thuis voor mijn auteurs van te maken. De uitgeverij Leopold bestond al meer dan vijftig jaar toen ik erbij kwam, een deel van de auteurs was er al en jonge, nieuwe schrijvers sturen je hun manuscripten toe. Zo komen er contacten tot stand die gewoonlijk permanent worden zodat er een zekere vertrouwelijkheid ontstaat tussen de uitgever en zijn auteurs. Ik vind dat een uitgever, behalve het beoordelen van de manuscripten zowel op hun literaire als op hun verkoopwaarde, ook belangstelling moet hebben voor de schrijver ervan en deze, indien hij of zij daar om vraagt, met raad en daad terzijde moet staan. Dat levert op den duur de beste resultaten op, geloof ik. De uitgeverij Leopold heeft een groot fonds van kinderboeken en is gespecialiseerd in boeken voor tieners. Er wordt naar gestreefd dat fonds zo allround mogelijk te maken.

Het moderne kinderboek en jeugdboek hebben weinig meer gemeen met de brave teksten van een eeuw geleden, waarin het jonge wezen gewoonlijk werd voorgehouden dat hij braaf moest zijn, goed werken op school en zijn ouders gehoorzamen. Niet dat dit slechte eigenschappen zouden zijn, maar iemand daar voortdurend mee aan zijn hoofd te zeuren heeft een averechts effect. Bovendien is het uitermate vervelend.

Het jeugdboek is duidelijk meegegaan met zijn tijd. Jonge mensen worden erin geconfronteerd met de hedendaagse problematiek op allerlei gebied: het incomplete gezin, echtscheiding, seks, milieu, de derde wereld, politiek. Het spreekt natuurlijk vanzelf dat spanning, inventiviteit, psychologische kijk, fantasie, geest en humor hoog worden aangeslagen. Lezen moet een mens, ook een jong, voor zijn plezier doen en als het kan moet hij er ook nog iets van meenemen.

Grote aandacht wordt er bij ons besteed aan de illustratie van onze boeken. Wij zijn niet gauw tevreden en onze illustratoren zijn dan ook lang niet de eersten de

besten; wel de besten, vinden wij zelf. De combinatie van tekst en illustratie moet een organisch geheel vormen, vind ik en om dat te bereiken kun je eenvoudig niet genoeg lezen en je niet genoeg verdiepen in stijl en geest van tekenaars en schilders.

Is uitgeven een zwaar vak? Zeker is het een zwaar vak maar ook een heerlijk vak juist omdat het zo veelzijdig is. Bovendien doe je het niet alleen - uitgeven is heerlijk teamwork!

Het kinderboek in Engeland
James Brockway

'Seven years and six months!' Humpty Dumpty repeated thoughtfully.
'An uncomfortable sort of age. Now, if you'd asked *my* advice. I'd have said: "Leave off at seven" - but it's too late now.'

Er zijn zoveel Engelse boeken voor kinderen die internationaal bekend zijn - Alice in Wonderland, Winnie the Pooh, The Wind in the Willows, de Kate Greeneway boeken, de Peter Rabbit boeken van Beatrix Potter en verhalen als Tressure Island - dat men een ander feit makkelijk over het hoofd ziet, nl. dat bij de vele kinderboeken die in de laatste jaren in het V.K. zijn verschenen ook werk van buitenlandse auteurs en illustrators is.

In een artikel in *Ons Erfdeel* van juni (3/77) over Nederlands werk in Engeland, noteert Paul Vincent, docent aan de üniversiteit van Londen, dat men in Engeland steeds weer Nederlandse kinderboeken tegenkomt... wat niet, helaas, gezegd kan worden van de Nederlandse fictie. Vincent noemde namen als: An Rutgers van der Loeff, Mies Bouhuys en de 'alomtegenwoordige Dick Bruna'. Na Vincents artikel te hebben gelezen heb ik door het 'Young Readers Supplement' van het maandblad *Books & Bookmen* voor juni gebladerd en hier, in een advertentie voor een nieuwe reeks van 'high quality' kinderboeken van de 'Andersen Press', een nieuwe afdeling van de firma Hutchinson, ontdekte ik vijf titels uit het buitenland, waaronder het Duitse prijswinnende boek *Granny* van Peter Hartling en een nieuwe titel van de Oostenrijkse Christine Nostlinger. Buitenlandse namen treft men ook dikwijls onder de illustrators van deze Engelse uitgaven voor kinderen. Er is hier dus zeker een markt voor werk uit Nederland, hoewel ik hierbij ook moet zeggen, dat het nu ongeveer vijf jaar geleden is, dat ik de Engelse versie maakte voor een uitgave van de *Sprookjes van de Lage Landen* van Hans Sleutelaar en Eelke de Jong, met de prachtige tekeningen van Peter Vos, en de zaak is blijkbaar nog steeds niet rond.

In hetzelfde nummer van *Books & Bookmen* stond een bespreking over *literatuur* voor kinderen. Het betrof een boek met een lange titel: *Writers, Critics and Children: Articles from Children's Literature in Education*, waaraan vele redacteuren gewerkt hadden en dat liet zien, dat de kwestie van literatuur voor kinderen in Engeland nogal ernstig wordt bestudeerd.

De recensente, Patricia Craig, betreurde de nadruk die soms door de leraar op de sociale of morele implicatie van een boek wordt gelegd, maar zij vond dat de beslissende factor, als het er op aan komt, 'van een boek kunnen genieten' was: 'In the end one comes back to enjoyment.'

Dat lijkt me niet meer dan commonsense. Alle lezen is in een zekere zin een vorm van opvoeding, maar waar het een kwestie is van literatuur op school of thuis 'leren', dan is er van kunnen genieten van vitaal belang. Zelfs voor het voortbestaan van de literatuur.

Patricia Craig schrijft dat er op het ogenblik drie hoofdcategorieën van kinderboeken in Engeland zijn. De eerste bevat boeken die kinderen vanzelf zullen ontdekken. Dit zijn meestal: avontuur, ruimtevaart, een vrij rauw, onsubtiel soort

fantasie, of boeken die te maken hebben met de een of andere hobby; paarden, reizen, het zoeken naar een verborgen schat, historische verhalen.

In deze categorie wordt nogal veel ‘rommel’ gelezen, wat echter blijkbaar geen nadelige invloed uitoefent op de literaire smaak op latere leeftijd. Hoever mijn eerste kennismaking met geregeld lezen van een volkomen spontaan soort mijn literaire smaak in latere jaren beïnvloed of bedorven heeft, kan ik zelf moeilijk zeggen. Maar daar mijn oudere broer niet bepaald intelligent was, las hij nooit (behalve op een zaterdagavond de *Sports Argus*, met de uitslagen van alle voetbalwedstrijden van die dag). En daarom leerde ik geregeld en gretig lezen (in een staat van volledige betovering) door iedere week het weekblad van mijn oudere zuster, *Schoolgirl's Own*, van begin tot eind te lezen. (Verklaart dit een zeker penchant, dertig tot veertig jaar later, voor de romans van Iris Murdoch?). In dat blad voor meisjes, stonden, naast het niet erg interessante vervolgverhaal over een meisjeskostschool, andere heerlijke vervolgverhalen, een stuk of zes per week, zodat je maandenlang met een half dozijn verhalen tegelijk bezig was. Een van de eerste en allerbeste hiervan heette (ik zal het nooit vergeten) *Castaways on Mystery Isle* door een zekere Joan Inglesant... ‘of blessed memory’.

Dat was ongeveer anno 1924, toen ik de ‘uncomfortable age’ van zeven en een half jaar, die door Lewis Carroll's Humpty Dumpty wordt genoemd, bereikt had. De basis van dit onvergetelijke verhaal was overbekend, *archetypisch* zelfs. Een stel mensen, waaronder enkele meisjes en hun tante Agatha, had schipbreuk geleden en bevond zich op een mysterieus, verlaten tropisch eiland. De tante was rijk - in de Griekse mythologie zou zij een godin of een koningin zijn geweest - en het verhaal betrof de machinaties van het nare, slechte meisje om het mooie, leuke, lieve, goede meisje (de rechtmatige erfgename van tante vanzelfsprekend) bij haar tante zwart te maken. Maar het leuke, lieve meisje, dat natuurlijk argeloos was en niets van zulke laag bij de grondse bedoelingen vermoedde, had, gelukkig maar, een jolige, trouwe vriendin (Babs), die wist hoe de vork in de steel in deze wereld zit en die er voor zorgde - na twintig afleveringen - dat alles terecht kwam.

‘The scales have fallen from my eyes!’ riep tante Agatha in de allerlaatste aflevering - een metaforische wijze van zich uitdrukken die voor mij toentertijd puur literatuur voorstelde. Een geweldige uitdrukking, die ik probeerde zelf te hanteren, als het enigszins kon, hoe belachelijk het ook in de oren van de barbaren mocht klinken.

Een onmogelijk verhaal natuurlijk en toch... En toch: zegt niet Koning Lear bijna hetzelfde aan het eind van Shakespeare's tragedie en herkent men niet in de situatie in dit verhaal voor meisjes de universele strijd tussen goed en kwaad, donker en licht?

Hetzelfde gold ook voor de verhalen voor jongens, waarnaar ik een jaar of twee later zou overstappen, toen jongens op school mij de *Rover, Adventure, The Wizard, Hotspur,* de weekbladen voor jongens toen, introduceerden. De eisen die kinderen aan een verhaal in zulke bladen stelden waren in sommige opzichten streng.

Er moest een duidelijke 'story-line' zijn. Er moest spanning zijn. De figuren moesten boeiend zijn. Je moest je er mee kunnen identificeren. En alles moest tot een bevredigend slot leiden.

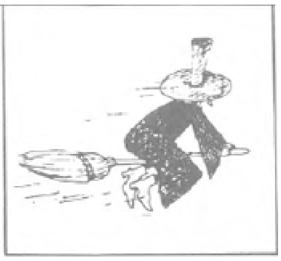
De tweede categorie is de 'imaginative literature' voor kinderen, die in de afgelopen 20 jaar tot stand is gekomen, die zeer rijk aan symboliek is en een verkenning van allerlei aspekten van het leven wil zijn. Auteurs die op ander gebied, de poëzie, de roman voor volwassenen, werkzaam zijn, leveren een bijdrage tot dit soort literatuur voor kinderen. Een voorbeeld hiervan is de dichter, Ted Hughes, die vele boeken voor kinderen geschreven heeft en in het besproken boek zijn ideeën over dit soort schrijven voor kinderen etaleert. Hij vindt dat een eenvoudig verhaal, dat op het juiste tijdstip tijdens onze jeugd verteld wordt, een sterk vormende invloed kan hebben, doordat het gestalte geeft aan wat tot dat ogenblik toe alleen als latente en incoherente energie in het kind aanwezig was. Dit geldt natuurlijk voor vele wereldbekende sprookjes en fabels.

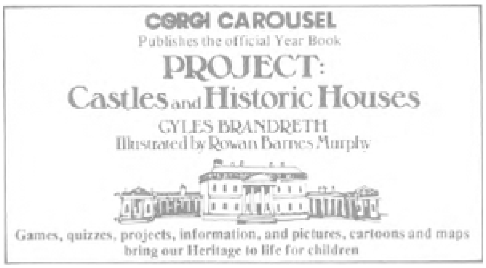
De derde categorie is minder interessant wat de vorming van de verbeelding betreft: deze bevat verhalen met een praktisch sociaal doel voor ogen. Dit soort is meestal vrij stereotiep van aard en heeft weinig met literatuur te maken.

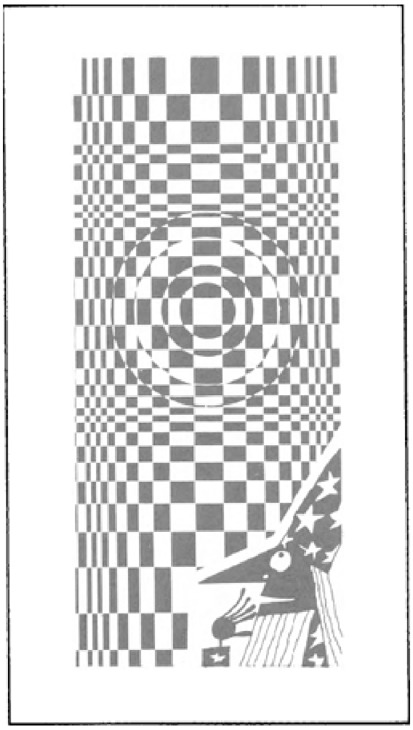
Een van de opmerkingen in dit stuk in *Books & Bookmen* levert misschien stof voor verdere discussie. Iemand vond namelijk, dat het te betreuren viel, dat de meeste kinderboeken (die literatuur mogen heten) altijd op die kinderen gericht zijn, die zich reeds tot boeken en lezen aangetrokken voelen. Hierop reageert Patricia Craig met de mening, dat zoiets onvermijdelijk is - men kan kinderen gewoon niet forceren, om van lezen en boeken en literatuur te houden.

Nog een vraag, om te eindigen: de kwestie van geweld in kinderboeken. Verleden maart heeft het dagblad *The Guardian* zijn prijs voor fictie aan Peter Dickinson toegekend voor zijn verhaal *The Blue Hawk*. Dickinson, die ook detectieves en thrillers schrijft, vertelt hoe hij zijn verhalen, vol avontuur, fantasie en geweld, eerst aan zijn zoons vertelt en hoe het geweld in de oorspronkelijke versies een nog grotere rol speelt - op verzoek van zijn jongens dan. Hij zegt dat zijn boek laat zien aan kinderen die dagelijks met geweld via krant en t.v. geconfronteerd worden, hoe het mogelijk is, dat zelfs mensen die 'godsdienstig' zijn (zoals in N. Ierland) zich aan kwaad van dit soort schuldig kunnen maken. Maar de verslaggever van *The Guardian* die Dickinson interviewde, schreef dat het boek hem nachtmerries had bezorgd. Dickinson hield vol, dat het effekt op kinderen heel anders en onschuldig is.

Ikzelf vind het onmogelijk een oordeel hierover te vellen. Was er niet geweld in die jongensweekbladen die ik als kind zo lief had, dat ik garen en naald nam en probeerden ze aan elkaar te naaien, opdat ze *echte hoeken* zouden worden? Blijkbaar wel, want toen een achternicht (heel lief) verleden jaar bij me logeerde en het enige overblijvende restant van die lectuur in handen kreeg (*The Popular Book of Boys' Stories* - 1932) zei ze tegen haar moeder: 'Waarom zijn er niet zulke boeken ook voor ons, mummie? Waarom is al dat heerlijke geweld alleen voor jongens?' Binnen twee dagen had ze het boek van begin tot eind gelezen. Ik keek het nog eens door. Ja, strijd, gevecht en geweld, inderdaad. Maar ook: de overwinning steeds voor het Goede, het Nobele, in de mens gereserveerd.







the wizard

Opvoedkundig of toch ontsnappingslectuur? Hoe dat ook mag zijn, die lieve achternicht van me schrijft de laatste tijd verzen waarin mensen - en vooral haar vriendinnetjes - een gewelddadige dood vinden... of, in ieder geval, in aanraking met de politie komen.

Het kinderboek in Zweden
Corly Verlooghen

De geschiedenis van het kinderboek in Zweden speelt zich af over een periode van bijna 400 jaar: Het *eerste* Zweedse kinderboek verscheen in het jaar 1591. De grote kinderboekenexpert dr. Göte Klingberg komt de eer toe dit 'oerkinderboek' aan de vergetelheid te hebben ontrukt. Het heet *Een sköön och härligh jungfrw speghel* (Een mooie en heerlijke maagdenspiegel) en is geschreven door de Duitse priester Conrad Porta.

Dr. Göte Klingberg is de eerste (Zweed) die in Zweden promoveerde op het onderwerp kinderliteratuur: In 1964 behaalde hij de graad van doctor in de pedagogiek met zijn sindsdien druk geciteerde *Svensk barn- och ungdomslitteratur 1591-1839* (Zweedse kinder- en jeugdliteratuur 1591-1839).

Voor het gemak bedien ik mij in dit artikel het meest van de term *kinderboek.* Bedoeld wordt natuurlijk zowel het kinder- als het jeugdboek. Evenals in Nederland onderscheidt men het kinderboek (barnbok) en het jeugdboek (ungdomsbok).

Speciaal instituut

Er wordt in Zweden enorm veel gedaan aan dokumentatie op het gebied van het kinderboek: Het aantal kinderboeken is hier zo omvangrijk en de berg literatuur *over* het kinderboek zo kolossaal, dat men aan een heel leven waarschijnlijk nauwelijks genoeg heeft om zich door de materie heen te worstelen. Wie op een snelle, gedegen oriëntatie uit is, zou bv. de volgende standaardwerken kunnen raadplegen: *Fran Snövit till Snobben* van de Deense auteur Vibeke Stybe (bewerkt naar de Zweedse situatie), en *Barnboken i Sverige 1750-1950* (Het Kinderboek in Zweden 1750-1950) van de journaliste Eva von Zweigbergk.

De belangstelling voor het kinderboek is in dit 8 miljoen inwoners tellende Skandinavische land, dat ongeveer 13 maal zo groot is als Nederland, stijgende: er wordt enorm veel geschreven, gelezen, onderzocht, bewerkt en gedebateerd. Universiteiten en onderwijzersopleidingen organiseren kursussen. Radio en film, en niet te vergeten televisie laten zich niet onbetuigd.

Er is, sinds 7 december 1965, zelfs een speciale centrale organisatie die zich uitsluitend bezighoudt met alles wat te maken heeft met het kinderboek: *Svenska Barnboksinstitutet* (Het Zweedse Kinderboekeninstituut), Het is gevestigd op dit adres: Tjärhovsgaten 39, S-116 21 Stockholm, tel. 08-44 63 55.

Volgens de opgave die ik van de bibliothekaresse mevrouw Lena Törnqvist van bovengenoemd instituut kreeg, beschikt men daar over 23.000 boeken en 3700 handboeken.

Het is de meest komplete verzameling in Zweden en een van de grootste in West-Europa. Jaarlijks krijgt het instituut bezoek van ongeveer 2000 personen, onder wie vele researchers en andere deskundigen op het gebied van het kinderboek.

Meer dan 500 auteurs

Was er in 1591 in Zweden slechts één kinderboekauteur, tegenwoordig zijn er hier meer dan 500 kinderboekenschrijvers en circa 50.000 amateurs die zich op de een of andere manier bezighouden met het produceren van geschriften voor kinderen. Het aantal kinderboeken dat Zweden jaarlijks uitgeeft schommelt om de 500. Het aantal ‘volwassenenboeken’ haalt vaak meer dan het dubbele. De bekende kinderboekenauteur Hans Peterson (geb. 1922, meer dan 50 kinderboeken, novellen en romans op zijn naam en vertaald in 15 talen) heeft hierover een zeer leerrijk boek geschreven: *Barn, Barnbok, Barnboksförfattare* (Kinderen, Kinderboek, Kinderboekenschrijvers).

Speciale overzichten betreffende in een bepaald tijdsbestek uitgegeven kinderboeken worden door de daartoe geëigende service-organisatie voor het bibliotheekwezen, *Bibliotektjänst*, gepubliceerd in handzame boekjes, zoals *10 Ars bästa barnböcker 1965-1974* (10 jaar beste kinderboeken 1965-1974). Hierin zijn 650 titels ondergebracht met gegevens over auteurs, illustrators, uitgeverijen, jaar van uitgave, enz. enz.

Het adres van Bibliotektjänst is: 221 01 Lund, Zweden.

In een ander boekje van Bibliotektjänst, *Intresseregister över barnböcker för förskola och lägstadium* (Intresseregister van kinderboeken voor kleuterschool en de eerste drie klassen van de lagere school) vindt men niet minder dan 700 titels behandeld, verdeeld over een vijftigtal rubrieken.

Vooraanstaande namen

Een zeer instruktieve oriëntatie krijgt men ook van twee bekende uitgaven van Bibliotektjänst, nl. *De skriver för barn* (Ze schrijven voor kinderen) en *De skriver för ungdom* (Ze schrijven voor de jeugd). Deze boeken bieden geschreven portretten plus foto's van *vooraanstaande* Zweedse kinder- en jeugdboekenauteurs en -schrijfsters. Ook in Nederland zijn diverse van de in bovengenoemde boeken behandelde schrijvers(sters) bekend. In eerstgenoemd boek komt men de volgende namen tegen: Inga Borg, Maria Gripe, Britt G. Hallqvist, Lennart Hellsing, Astrid Lindgren, Maria Lindqvist, Ulf Löfgren, Hans Peterson, het echtpaar Inger en Lasse Sandberg, Ingrid Sjöstrand

en Gunnilla Wolde.

In het andere boek: Gunnel Beckman, Inger Brattström, Bo Carpelan, Stig Ericson, Hans-Eric Hellberg, Ake Holmberg, Guit Idestam-Almquist, Tove Jansson, Harry Kullman, Gunnel Linde, Barbro Lindgren en Max Lundgren.

Van de aan het begin van dit artikel genoemde kinderboekenexpert dr. Göte Klingberg zijn ook heel interessant *Barn- och ungdomslitteratur* (Kinder- en Jeugdliteratuur), 1970, en *Barnlitteraturforskning - en introduktion -* (Kinderliteratuuronderzoek - een introduktie -), 1972.

Vrouwen schrijven meer

Tijdens mijn studie van de geschiedenis van het moderne Zweedse kinderboek kreeg ik de indruk dat vrouwen het meest voor heel jonge, en mannen het meest voor oudere kinderen schrijven.

Materiaal dat deze indruk wetenschappelijk staaft, ben ik niet tegengekomen. Wel trof ik een kleine indikatie aan, die in dit opzicht enig houvast kan bieden. In haar boek *Utgivning av barn- och ungdomslitteratur i Sverige 1966-1972* (De uitgave van kinder- en jeugdliteratuur in Zweden 1966-1972) schrijft Christina Tellgren namelijk: ‘Het blijkt dat vrouwen meer dan 50% méér kinderboeken schrijven dan mannen; het cijfer geldt originele Zweedse uitgaven van 1966-1970.’ Waarom schrijft men kinderboeken?

De bekende hedendaagse Zweedse kinderboekenauteur Lennart Hellsing gaat hierop uitvoerig in en komt in zijn boek *Tankar om barnlitteraturen* (Gedachten over de kinderliteratuur) tot interessante, zij het voor sommige pedagogen aanvechtbare konklusies. Een veel geciteerde uitspraak van Hellsing in zijn zojuist vermelde boek luidt: ‘Alle pedagogische kunst is slechte kunst, en alle goede kunst is pedagogisch’. Ik ben het er niet mee eens, alhoewel ik mij wel kan voorstellen dat men in een bepaalde periode van de ontwikkeling van het denken over de *funktie* van ‘het kinderboek’ (wat dat nou wezen mag) zo'n gevleugeld woord als algemeen geldend zou kunnen accepteren.

Hellsing stelt zich op als *Zweed*, wanneer hij zich in zijn boek het volgende afvraagt: Wil men het kind tot een goed kristen maken? Of tot een goede *Zweed*? Een goede wereldburger? Een plichtsgetrouw ambtenaar, of tot een individualist? Tot een vrij en zelfstandig mens, of tot een genotsmens?

In deze opeenhoping van vragen komt naar mijn smaak de rigoureuze werking van bijna een halve eeuw Zweeds socialisme zeer duidelijk om de hoek gluren. Deze indruk wordt versterkt door Hellsings volgende opmerking: ‘Elke auteur heeft een bepaald oogmerk, een soort ideaal mens of ideale samenleving. Maar men moet er nauwkeurig op toezien *doel* en *middel* niet met elkaar te verwarren.’ Ik ga mij hier niet bezighouden met de twee grote politieke blokken waarin het land uiteenvalt. Het is echter nuttig te weten, dat ook op het gebied van kinderboeken de politiek in Zweden een grote rol speelt.

Barnbiblioteket saga

Geen enkel overzicht van de geschiedenis van het kinderboek in Zweden is kompleet zonder een beschrijving van de rol die *Barnbiblioteket Saga* (De Kinderbibliotheek Saga) heeft gespeeld met betrekking tot de vernieuwing van de visie op en de produktie van jeugdliteratuur in Zweden. Barnbiblioteket Saga is in 1899 opgericht door Svensk Lärartidnings Förlag (Uitgeverij van Zwedens Lerarentijdschrift) en werd dus volledig gerund door *beroepspedagogen*. Doel van de organisatie: Massaverspreiding van goede en goedkope kinderboeken over heel Zweden.

Ook in dit geval merkt men dat de oorspronkelijke ideeën uit het buitenland kwamen: uit Duitsland, wat de nieuwe visie op de funktie van het kinderboek betreft, en uit Denemarken, wat de organisatorische opzet van Barnbiblioteket Saga betreft. De invloed van vooral de Duitse pedagogen Carl Kühner en Heinrich Wolgast is in die tijd in Zweden heel sterk werkzaam geweest.

Barnbiblioteket Saga is vanaf haar oprichting een groot sukses geweest. Enkele cijfers: op 1 februari 1899 had men van een oplage van 30.000 boekjes reeds 11.000 abonnementen geboekt, na op 14 januari van hetzelfde jaar te zijn gestart met het eerste boek *Svenska Folksagor* (Zweedse volkssprookjes). Op 8 februari d.v.v. noteerde B. Saga een oplage van 14.000, op 22 februari 20.000 en op 1 juni 23.000.

Men kan dit sukses natuurlijk relativeren door op te merken dat er in Zweden toen 750.000 schoolkinderen waren. Maar nooit eerder hebben zoveel kinderen zoveel boeken zo goedkoop kunnen aanschaffen.

Doorbreking van taboe

We maken nu een grote sprong naar de situatie van vandaag: evenals de Nederlandse komt de Zweedse jeugdliteratuur duidelijk uit de pedagogische hoek, die het doorbreken van *taboes* centraal stelt. Op realistische wijze worden onderwerpen aangesneden als politiek, dood, sex en echtscheidingen. Men bespaart de kinderen niets.

Ook in dit opzicht worden de voorstanders van ‘de nieuwe oriëntatie van het kinderboek’ gekonfronteerd met zowel voor- als tegenstanders. De voorstanders zijn van mening dat de maatschappij in haar totaliteit aan het kind moet worden aangeboden en het kind niet moet isoleren van verschijnselen waarmee het toch dagelijks te maken heeft. De tegenstanders stellen zich op het standpunt dat kinderen allicht *gefrustreerd* raken door hun ‘eigen lectuur’ de ‘grote-mensen-problemen’ in al hun naaktheid voorgeschoteld te krijgen. Wie er gelijk heeft? Het debat hierover is nog steeds, in al zijn felheid gaande.

Mijn persoonlijke indruk is, dat deze moderne, kompromisloze konfrontatie met ‘de naakte waarheid’ over de struktuur van de maatschappij en de mislukking van het vermogen van de mens om voor zichzelf en zijn nakomelingen optimaal geluk te scheppen,door vele auteurs van kinderboeken gebruikt wordt om gewoonweg ‘in’ te zijn, populair te worden en hun bankrekeningen niet onaanzienlijk aan te vullen.

Ik heb gesprekken met moderne kinderboekenauteurs gevoerd die in wezen konservatief denken, maar toch zogenaamde progressieve boeken publiceren, waarin Marx, Lenin en Mao-Tse-Toeng bij wijze van spreken achter elke zin verdekt opgesteld zijn.

Er is zelfs een auteur, die Jezus in zijn jeugdboek 'Kameraad Jezus' beschrijft als een revolutionaire guerrillasoldaat die nogal van een glaasje houdt tezamen met zijn medestrijders, en met het meisje slaapt dat hem in een bepaalde situatie het beste aanstaat.

De nieuwe visie: moet men jongens per se met poppen laten spelen en meisjes met electrische treintjes en tinnen soldaten?

Is het, voorts, wel helemaal in orde, de meeste

nadruk te leggen op 'de emancipatie van de vrouw', en te vergeten dat er ook zoiets kan bestaan als 'de emancipatie van de man'? Of is er nog een middenweg: De emancipatie van de *mens*?

Pas wanneer men zich met dit laatste zal gaan bezighouden, zullen kinderboeken, in welke maatschappij ze ook worden geschreven, onze toekomstige volwassenen meer kunnen bevrijden van de vooroordelen waarmee wij, de gaande generatie, zijn opgegroeid.

Als die mist nou eens op zou trekken...
Fred de Swert

Toen de Vlaamse uitgeverij in 1973 in samenwerking met de ‘Bond voor grote en jonge gezinnen’ een prijsvraag uitschreef voor een jeugdboek waarin een hedendaagse gezinssituatie centraal hoorde te staan, heeft zij, zonder dat dit de bedoeling was, een enorme doorbraak in de vlaamse jeugdliteratuur geforceerd. Niet alleen durfde zij het risico aan een serie voor de ‘moeilijke leeftijd’ op te zetten, bovendien gaf zij de ruimte aan nieuwe thema's. Voor de één waren dit voorbeelden van ‘geëngageerd’ schrijven - alleen reeds in deze rubricering zat iets afwijzends - voor anderen hoefde dit nieuwe niet zo nodig - ‘er is al genoeg ellende in de wereld’ - en weer anderen waren van mening dat vlaamse auteurs hun nederlandse collega's gewoon näapten. Eén zonderling had het ook nog over ‘pornografie voor kinderen’. Langzaam maar zeker echter wonnen de ‘Lannoo juniorpockets’ aan belangstelling (vooral via het onderwijs, leesclubs e.d.). En dat was voor andere uitgevers het sein om soortgelijke reeksen op de markt te brengen. Denk maar aan de ‘Jeans’ serie van de uitg. Altiora, aan de jeugdromans van de nieuwe en voortreffelijke antwerpse uitgeverij Lotus. De eerste titels werden eind 1976, begin 1977 gepubliceerd. Nú moet ik konkluderen dat de uitgeverij Lannoo in 1973 zonder meer geslaagd pionierswerk heeft verricht. Want de vele titels uit die nieuwe reeksen dateren uit 1973. En werd speciaal geschreven voor de Lannooprijsvraag. Ik kan het weten, want ik zat in de jury.

Referendum vlaams jeugd- en kinderboek 1977

Straks zullen er ter gelegenheid van de vlaamse Boekenweek (31 oktober - 11 november, Bouwcentrum Antwerpen) weer vijf plaquettes worden uitgereikt voor verdienstelijke jeugd- en kinderboeken. De lijst van de belangrijkste uitgaven ligt voor me. Ik prijs me gelukkig dat ik geen juryverslag hoef te schrijven.

Eén van de belangrijkste jeugdromans verschenen in het afgelopen jaar, is ongetwijfeld ‘Paultje, ze gaan weer vechten’ van Gie Laenen (Turnhout, 1944) die in 1973 ‘Leven Overleven’ (zijn debuut) bekroond zag met de prijs van de uitg. Lannoo. Gie Laenen, zelf ooit leraar, heeft zich steeds bezig gehouden met het ‘woord’. Het interesseerde hem steeds te weten hoe kinderen schrijven. Zo liet hij anti-opstellen maken. Wou met de taal spelen, anders dan men dat op school pleegt te doen. Ook bracht hij een korrespondentie op gang tussen leraar en klas. Dezelfde dingen wou hij realiseren met het theater. Zijn werk als woordproducer bij de BRT laat hem toe op dat terrein heel wat ervaringen op te doen. In 1975 verraste Laenen iedereen met zijn debuut ‘Leven Overleven’. Het was een jeugdroman die opviel door zijn ongewone struktuur. Nu kan er over struktuur een aardig boompje worden opgezet, maar feit was dat Laenen's boek als een verademing kwam. Het boek is opgezet als een drieluik, te weten: herfst, winter en lente. Ieder deel bestaat uit vijf fragmenten. Ieder fragment draait rond de titel van een bekende song. Met zorg gekozen, er nauwlettend op toeziend dat het liedje zowal qua sfeer als wat betreft inhoud past bij het thema. Een niet alledaagse vondst, die met een - voor een debutant - voortreffelijk vakmanschap werd uitgewerkt.

Hoofdfiguur is de vijftienjarige Geert. Zijn vader werkt in een nachtploeg, zijn moeder heeft een baantje in een chocoladefabriek. Zijn zus is gehuwd, zijn broertje is overleden. Het huwelijk van Geerts ouders heeft door het leven van elke dag één zware konsekwentie: de vermoeidheid. Dat begrijpt Geert wel enigszins, ook het feit dat zijn ouders op die momenten alleen maar televisie kijken. Hij heeft het wel moeilijk met de grijsheid van dit bestaan en het ontbreken van de wil daar iets aan te doen. Dan voelt hij zich heel wat meer op zijn gemak bij zijn vriend Imar. Deze komt uit een notarisfamilie. Het is duidelijk dat deze maatschappelijke situatie(s) onderling vergeleken worden, omdat ze namelijk de ‘mogelijkheden’ in de hand werken. Geert ziet zelf wel de beperkingen, hem opgelegd door zijn afkomst en heeft daar geen vrede mee. Die onvrede wordt, ongewild, nog meer in de hand gewerkt door de vanzelfsprekendheid waarmee een en ander wél gebeurt in de familie van Imar.

Ook op school heeft Geert het moeilijk. Hij is een beetje een twijfelaar. Dat heeft lef, de vooruitstrevende leraar Nederlands, zeer goed in de gaten. Omwille van zijn openheid, eerlijkheid, het aksent dat hij legt op het menselijke, heeft deze leraar het niet zo makkelijkmet het bestuur en ouderraad. En wat wordt gevreesd, gebeurt ook: Ief wordt ontslagen. De gevolgen daarvan zijn niet meteen te overzien. Samen met zijn vrienden blijft Geert de leraar bezoeken. Als Geerts moeder overlijdt, zal Ief hem zeer terzijde staan. Geert wordt verliefd op Tama. Hij heeft echt met haar te doen, want haar ouders staan op het punt te scheiden. Tama kan dit niet aan en loopt van huis weg. Geert en Imar gaan haar zoeken en brengen haar weer thuis. Als alles zijn beslag heeft gekregen zal Tama samen met haar moeder verhuizen. Geert en Tama blijven elkaar brieven schrijven. De zomer staat er aan te komen.

Laenens tweede boek ‘Talikodos de stille vriend’ is een jeugddetectieve en mikt zeer duidelijk op een jonger publiek. De families Maertens en Konings huren ieder jaar een villa aan zee. Gewoonlijk gebeurt er dan niets ophefmakends, maar vanaf het ogenblik dat de jongen Talikodos op komt zetten, zijn de avonturen niet van de lucht. Talikodos' vader is een bekend wetenschapsman die weigert nog langer mee te werken aan een nieuw verdelgingswapen. Dat wordt hem niet in dank afgenomen en om hem te dwingen zijn werk weer op te nemen, dreigt men zijn zoon te zullen ontvoeren. Mattias Maertens en zijn vrienden zullen daar natuurlijk een stokje voorsteken. Het is Mattias ook die het verhaal schrijft. Het is immers - goeie vondst - bedoeld als afscheids-

cadeau voor Talikodos.

Het lijkt erop alsof Laenen met dit boek niet meer bedoeld heeft dan een vingeroefening. De figuren zijn weliswaar herkenbaar, de sfeer is boeiend, avontuurlijk, vaak meeslepend, maar laat verder erg weinig over.

‘Paultje, ze gaan weer vechten. Rondom de geschiedenis van een uitroeiingskamp’ is heel wat pittiger. Het boek is voorzien van een gebruiksaanwijzing. ‘Als je dit boek al eens doorbladerd hebt, zul je merken dat telkens twee hoofdstukjes dezelfde titel dragen. Zo begint het verhaal met: het schot en het tweede hoofdstukje heet: het schot (1943). Eigenlijk lees je in dit boek twee verhalen. Het eerste speelt zich nu af, en het andere in de jaren 1943-1944’.

De roman is opgebouwd met 11 dubbelverhalen die als koördinerende figuur de oude Bert hebben. In het ‘nu’ is hij de bejaarde, ziekelijke, een beetje zonderlinge man die de kinderen vandaag (i.c. Wouter, Vic en Mieke) over zijn zoon Paultje vertelt, die is omgekomen in een duits uitroeiingskamp tijdens de tweede wereldoorlog (dat zijn dan de dubbelverhalen). De parallellen ‘toen’ en ‘nu’ worden zeer duidelijk aangegven. Vooral als blijkt dat Wouters vader - een zeer begrijpend man - in de oorlog aan het Oostfront heeft gestreden, is het net alsof er een hele wereld instort voor Wouter.

Overigens problemen zijn er genoeg in deze roman: van huis weglopen, werkloosheid, een beetje liefde enz... Naar het einde toe vloeien de verhalen in mekaar over en komt de auteur ook enige toelichtingen geven. Op zich niet bijzonder hinderlijk, maar zeer moralistisch en naar mijn gevoel afunktioneel. De boodschap die hij dacht nog even persoonlijk te moeten komen toelichten ontstaat, heel wat krachtiger en met een natuurlijke vanzelfsprekend, door de kontrasten die de dubbelverhalen in de hand werken en door de herkenbare probleemstelling.

Toch bevat ‘Paultje, ze gaan weer vechten’ uitstekend materiaal om het onmenselijke van het geweld en de bestiale vormen die het aan kan nemen, tot uiting te brengen, te identificeren, te bediskussiëren.

Laenen's thema's zijn nooit banaal, de figuren die hij karakteriseert staan er helemaal, kwetsbaarheden incluis, oplossingen geeft hij niet, omdat hij dat niet tot zijn taak rekent. Zijn jeugdromans zijn bovendien van een solide bouw, impliceren soms verrassende vondsten. De dialogen lopen behoorlijk maar passen wel eens niet bij de figuren die aan het woord zijn. Ook de taal is niet altijd even schitterend. Vaak doet een en ander te gemaakt literair aan, wat de geloofwaardigheid niet ten goede komt. Maar vergeten we vooral niet dat hij zelf zegt: ‘Ik heb nog maar drie boekjes geschreven. Ik heb nog alles te leren’. In ieder geval is hij hard op weg om een van onze interessantste jeugdboekenschrijvers te worden.

Wat Gie Laenen wél in de vingers heeft, ontbreekt ten enenmale aan het laatste boek van Mireille Cottenjé ‘Er zit muziek in de lucht’.

Aanvaardbare psychologie van de figuren, hoewel - meer dan me lief is - het accent ligt op het schematische. Het scheppen van een wereld, een sfeer kán bepaald door een (groot) aantal figuren, maar belangrijk is wel dat de essentie ervan kan worden teruggevonden in de karakters. En dat is - helaas - niet het geval.

De 14-jarige Katrien verhuist met broers en zusje naar een oud kasteeltje met veel kamertjes en geheimzinnigheid. Dat is ook naar de zin van moeder, die over zoveel ruimte wil beschikken dat er altijd wel eentje bij kan.

De commune groeit alras: 8 volwassenen, zes jongeren en drie kinderen. Dat is vragen om moeilijkheden. En die komen dan ook meteen: onderlinge relaties, seksualiteit, drugs, hasj enz... Er zit konstant muziek in de lucht, ook als het slecht gaat, als de probleem zwaar op ieders schouders komen rusten. Het lang niet probleemloze wereldje dat Cottenjé voorschotelt, durf ik te vergelijken met ‘One flew over the cuckoo's nest’ van Ken Kesey. In de door Kesey beschreven situatie en de door Cottenjé verhaalde omgeving kom je alleen maar terecht als je 't zelf wilt. Vrije keuze dus. Als een en ander je te gortig wordt, kan je er uitstappen. Maar dat zou - als ik Cottenjé mag geloven - gelijk staan met het ontkennen van de demokratie. Kesey brengt de nuances heel wat subtieler aan. Dat is het grote verschil. Ken Kesey analyseert, Cottenjé overalgemeent. Een commune zoals geschetst in ‘Er zit muziek in de lucht’ steunt op een zeer romantische visie. De narigheid begint - en dat wordt door diverse onderzoeken bewezen - met het samenleven.

Helaas zijn er in de samenleving te weinig geheime gangen om een natuurlijke opwindig te motiveren. Wat Cottenjé doet is uiterlijkheden opblazen tot mogelijkheden. En dat is naief.

Niet een bestel, niet een afspraak tussen mensen vergt zoveel tijd, energie en doorzettingsvermogen, tenaciteit ook, als de demokratie.

De demokratie die Cottenjé voorstaat, getuigt van een gebrek aan politiek inzicht, een romantiek die niet beargumenteerd kan worden. Uit diverse studies blijkt (bijv. ‘Leven in communes’ van Jos van Ussel), dat het commune-leven afknapt op banaliteiten als uit de neus peuteren, boertje laten, gemakzucht, winden, het feit dat het gezicht van de ene de ander niet aanstaat en vice versa. En drugs en hasj dan? De denkbeelden die Cottenjé daarover ontwikkelt in deze roman zijn zonder meer gevaarlijk. Dealers van hard-drugs zijn loeders, hasj is - zo schrijft hij - ongevaarlijk voor verslaving en zo. Da's een van de meest naïeve denkbeelden die m.i. in deze tijd kunnen worden ontwikkeld. Natuurlijk zijn harddrugdealers levensgevaarlijk. En hasj-dealers ook (want het gaat niet om de soort of de graad van verdoving en verslaving. Belangrijk is het ‘waarom’).

Die argumentatie ontbreekt ten enenmale. En over vrijheid gesproken. De vrijheid die de commune-leden genieten lijkt mij - als argeloos lezer - zeer aan banden gelegd door afspraken die alleen maar kunnen worden opgebracht door een vorm van kadaverdiscipline. Als dat de boodschap van Cottenjé is, ben ik zo vrij teverwijzen naar de konsekwenties daarvan. Vrijheid wil toch ook zeggen: jezelf zijn en vanuit jezelf de andere tolereren. Daar staat een en ander tegenover: maatschappij, geld, macht en kennis. Of er muziek in de lucht zit is voor mij zeer de vraag.

Andere interessante uitgaven - hoewel, want ze dateren nog uit de Lannooperiode - zijn ‘Sorry voor de smeerboel’ van Gerda van Cleemput, ‘Drie mussen in september’ van Liva Willems, ‘Huilen in het straatje van niks’ geschreven door Gil van der Heyden en ‘De weg liep over de bergen’ van Jessy Martijn.

Maar of dit alles vijf plaquettes motiveert, geloof ik niet.

Cottenjé, Mireille	: Er zit muziek in de lucht (Lannoo)
De Bruyn, Patrick	: Angst om de gijzelaars (Davidsfonds)
De Swert, Fred	: Voor jou ben ik een open boek hé (Lannoo)
Laenen, Gie	: Talikodos, de stille vriend (Lannoo)
Laenen, Gie	: Paultje, ze gaan weer vechten (Lannoo)
Leeman, Cor Ria	: Henk en het meisje Love (Davidsfonds)
Marijn, Jessy	: De weg liep over de bergen (Lannoo)
Staes, Guido	: De mageren en de vetten (Standaard)
Struelens, Reneé	: Het land over de rivier (Altiora)
Swertenbroekx, R.	: Abdoe en de bende van de bruinhuiden (Altiora)
Van Daele, Henri	: Reus Jeroen en de poepjesbruine ring (Standaard)
Van der Gucht, G.M.	: Handkoffertje (Davidsfonds)
Vanhalewijn, M. en J. Moerman	: Een schaap met witte voetjes (Lannoo)
Van Remoortere, Julien	: Als een bliksem (Altiora)

Bij het ter perse gaan van dit artikel bereikte ons het droeve bericht dat Fred de Swert in de nacht van 13 op 14 september bij een autoongeluk om het leven is gekomen.

Brazilië, nieuw imperium
Anton Constandse

In heel Amerika groeit het onbehagen door de indruk dat Brazilië er naar streeft, Zuid-Amerika te gaan beheersen. Voorlopig geschiedt dit in overleg met de Verenigde Staten, maar in Washington zelf is men bevreesd dat de proconsuls van het sub-imperium zich te zelfstandig zullen maken, door het bezit van de atoombom te verwerven en nauwe economische relaties aan te gaan met Afrika, het derde grondstoffengebied ter wereld. Uit welke kasten bestaat de heersende 'elite' in Brazilië? Nog altijd feodale grootgrondbezitters met arbeiders, die niet veel meer zijn dan horigen, met name in het noordoosten, een armoe-gebied bij uitstek. Ze zijn ten dele geworden tot moderne kapitalistische agrarische ondernemers, nauw samenwerkend met multinationale bedrijven en banken. De productie van granen, suiker, koffie, katoen, rijst, mais, met voorkeur voor de export, verrijkt de landheren, die paupers op het platteland exploiteren. Van hen trekken de overtolligen naar de krottenwijken in de steden, de 'favelas', waar zich ook het lompenproletariaat der industriële centra ophoopt. Een tweede overheersende groep wordt gevormd door mijneigenaren, in feite zetbazen van multinationale maatschappijen. Hetzelfde kan men zeggen van de 'managers' der nijverheid, het sterkst ontwikkeld in de zuidelijke staat São Paulo, die een internationaal karakter heeft door de overvloed van Italiaanse landverhuizers en atlantische ondernemingen. Van de metaalindustrie is 60% in buitenlandse handen, van de luchtvaart 75%, de autobedrijven bijna 95%, de farmaceutische fabrieken 80%. De grootste investeerders komen uit de Ver. Staten, West-Duitsland, Canada, Engeland en Japan. Het gehele bestel wordt beschermd door de militaire kaste, die tot taak heeft met geweld een sociale revolutie te voorkomen, en die men naar haar ideologie en praktijk fascistisch moet noemen. Ze staat volkomen in dienst van de economische machten.

De stoot tot de industrialisatie is gegeven door Getúlio Vargas, die van 1930 tot 1945 een semi-dictatuur uitoefende, en als legale president terugkeerde van 1950 tot 1954, in welk jaar hij zelfmoord pleegde. Hij was echter een nationalist, die een eigen bourgeoisie wilde vormen met sociaal verantwoordelijkheidsgevoel, zodat ze een verbond zou sluiten met de vakbonden. Vargas maakte in de steden een begin met sociale voorzieningen. De bourgeoisie maakte echter gemene zaak met buitenlandse kapitalisten tegen de Ze hadden daarbij de steun van de Noordamerikaanse maatschappijen, politici en militairen, van alle heersende Braziliaanse kasten, en ze verzekerden de internationale uitbuiting van het volk. Ze lokten met zeer gunstige voorwaarden het buitenlandse kapitaal, drukten de lonen (in de periode 1964-74 met 40%) door stakingen te verbieden en de compensatie voor de enorme inflatie zo laag mogelijk te houden. De beperkte loonkosten bevorderden de export, maar vergrootten ontstellend de armoe van het stedelijke en landelijke proletariaat. Van de investeringen profiteerde hoogstens tien procent der bevolking. Het slechtst er aan toe waren de 'kleurlingen' (mestiezen en mulatten, 30% der bevolking) en de negers (12%) al drongen van hen kleine minderheden door tot hogere categorieën. Hoewel de grondwet van 1967 de dictatuur bemantelde met een kwasi-parlement en een ongevaarlijke oppositie, en presidenten door kiescolleges werden benoemd, greep de militaire junta steeds in als dat nodig werd geacht: door moorden (door het semi-officiële Eskader

des Doods) folteringen, strafexpedities (waardoor de guerrillaleiders Marighela en Lamarca werden gedood) arrestaties ook onder de in 1974 opgetreden president Geisel.

Brazilië (met 110 miljoen inwoners) omvat de helft van Zuid-Amerika en overheerst in het zuiden steeds meer Uruguay, Paraguay, Bolivia en Chili (alle met militaire dictaturen) terwijl het naar het noorden zijn expansie ondersteunt met het 'openleggen' (door wegenbouw en economische exploitatie) van het Amazone-gebied, rijk aan delfstoffen en gronden voor plantages. Aan sterke militaire en politieke druk staan alle Andes-republieken bloot, maar ook meer ontwikkelde staten als Argentinië en Venezuela. Veel contexten worden gezocht met Afrikaanse landen (vooral als deze dictatoriaal geregeerd worden) die grondstoffen kunnen leveren. Met Duitse hulp zal de junta twaalf kerncentrales bouwen (kosten: 12 miljard mark) en in staat zijn atoombommen te vervaardigen. Deze militair-industriële tirannie over een verpauperd volk is helaas symbolisch voor een groot deel van Zuid-Amerika.

eigen arbeiders, en verzette zich ook, ten behoeve van de landheren, tegen grondverdeling. In de tien jaar na de dood van Vargas overwoog deze rijke klasse. Maar toen een geestverwant van Vargas, namelijk Goulart, staatshoofd werd, reageerden in 1964 de officieren met een staatsgreep.

Moderne Braziliaanse literatuur CDA, JCMN, JGR, DT/August Willemsen

Eén keer heb ik een man ontmoet die niet wist hoe het land heette waar hij woonde. Hij was een ongeletterde Braziliaan en hij dacht dat hij gewoon op 'de wereld' leefde. De meeste Brazilianen zijn natuurlijk minder wijs dan deze, maar zij begrijpen moeilijk dat er nog iets is buiten Brazilië. Zelfs bij de knapste Brazilianen, b.v. zij die literatuur maken, valt weinig te merken van de Spaanstalige wereld rond hun Portugese halve continent. Evenals in de Portugese literatuur, waarvan de Braziliaanse een kolonie is geweest, heeft de invloed van Frankrijk en ook van Engeland overheerst; zelden ziet men Spaanse schrijvers geciteerd. In de monumentale 6-delige, 2000 dichtbedrukte pagina's tellende Braziliaanse literatuurgeschiedenis van Afrânio Coutinho (*A literatura no Brasil*, Rio de Janeiro,(1968-1971), staan namen als Borges, Cortázar, García Márquez, Rulfo, Fuentes, *niet één keer* vermeld. Omgekeerd zal het wel niet anders zijn.

De definitieve dekolonisering van de Braziliaanse literatuur viel rond 1922. Men spreekt na die datum van *Modernismo*, niet te verwarren met het Spaanstalige Modernismo van rond de eeuwwisseling. Wanneer, de laatste jaren, parallellen zijn aan te wijzen tussen de literaturen van Brazilië en Spaans Amerika, is dat doordat in beide het Amerika overheerst: Guimarães Rosa's *sertão* en Márquez' Macondo. Het woeste, primaire, het symbolische, mythische, archetypische - dat was wat reeds de eerste Braziliaanse modernisten zochten, in boeken met titels als *Brazielhout*, en in literaire verkenningen van de ongerepte wereld van de Amazone. Het literair primairisme dat, behoudens enkele uitzonderingen, deze eerste pogingen aankleefde, is pas de laatste 20 jaar, ruwweg, overwonnen.

Na de eerste modernistische terug-tot-de-bronnen fase, die vooral poëtisch georiënteerd en begrijpelijk iconoclastisch was, volgt, vanaf 1930, een fase van verdieping in de poëzie en van een spectaculaire opleving in de romankunst die vergelijkingen heeft uitgelokt met de grote Russische romanliteratuur van de 19e eeuw. Van dit in Brazilië's permanente rampgebied, het Noordoosten, gesitueerde neorealistisch regionalisme, een van de weinige sociaal betrokken stromingen in de Braziliaanse literatuur, is de naam van Jorge Amado het bekendst, maar is het werk van Graciliano Ramos, de psycholoog onder de regionalisten, het enige van universele draagwijdte. Een derde fase, ook wel 'generatie van 45' genaamd, kenmerkt zich door een formele versobering, zelfs terugkeer naar traditionele vormen: geen lyrisch spelen met *woorden* meer, maar een anti-lyrische concentratie op het *woord*, het strenge handwerk. In de laatste fase tenslotte, die men dateert van 1956 (de *nova literatura brasileira*), wordt, zowel in proza als in poëzie, gebroken met de wel aangevochten maar in wezen niet veranderde esthetische normen van 22, 30 en 45: voor het eerst wordt het creatieve experiment van universeel belang. In het hier volgende beknopte overzicht van deze periode zullen we, liever dan een opsomming te geven van vele namen die niemand iets zeggen, kiezen voor het iets meer vertellen over iets minder mensen.

Een bewogen jaar in de Braziliaanse letteren, 1956. Absoluut hoogtepunt is de verschijning van de verpletterende epische roman *Grande Sertão: Veredas* van João

Guimarães Rosa, een revolutie in het taalsysteem, normalisering van een nieuwe grammatica, in feite het uitroepteken achter de in 1922 begonnen vernieuwing. De concrete poëzie wordt in dit jaar geproclameerd door het Concretistisch Manifest van de Noigandresgroep (São Paulo), terwijl de eerste verzamelbundel, *Duas Águas*, verschijnt van de dichter João Cabral de Melo Neto, na Manuel Bandeira (1886-1968) en Carlos Drummond de Andrade de laatste van de 'grote drie' van de Braziliaanse poëzie van deze eeuw, door de concretisten beschouwd als hun rechtstreekse voorloper. Het esthetisch formalisme van Cabral, punt van uitgang voor de concretisten en reeds duidelijk in zijn tweede bundel, *O engenheiro*, van 1945, vormt in wezen de realisering van de ars poëtica van deze hele periode zoals die in datzelfde jaar 1945 theoretisch werd geformuleerd door Drummond de Andrade, met zijn *Procura da poesia*. In dit uiterst belangrijke gedicht wordt de poëzie zelf onderwerp van de poëzie, en zien we de verlegging van *het poëtische* in de vorm van gevoelens naar *de poëzie* in de vorm van woorden: 'Maak geen verzen over gebeurtenissen. (...) / Dring geruisloos door in het rijk der woorden.'

Ofschoon Drummond de Andrade (geb. 1902) uiteraard niet gerekend kan worden tot de jongste periode (ook al publiceert hij nog steeds), mag hij in een overzicht als dit niet onvermeld blijven. Niet alleen omdat hij als eerste de moderne poëtica in Brazilië heeft geformuleerd, maar vooral omdat hij, door zijn nu bijna een halve eeuw beslaand oeuvre van een constant hoog niveau, van grote thematische rijkdom en onnavolgbare stijl, erkend wordt als een van de grote dichters van Latijns Amerika, reeds enkele jaren op de nominatie voor de Nobelprijs, geestelijke 'mentor' van generaties van Braziliaanse schrijvers en intellectuelen.

Geboren in Itabira (Minas Gerais), was Drummond de Andrade actief in de modernistische groep van Belo Horizonte, rond 1925. Zijn debuut, *Alguma Poesia*, markeerde, in 1930, de overgang van de eerste naar de tweede modernistische fase. Reeds in deze bundel, en in *Brejo das Almas* (1934), komen de grote thema 's aan de orde, om te beginnen zijn complexe persoonlijkheid, typisch *mineiro*, mengsel van trots en verlegenheid: 'Bij mijn geboorte zei een kromme engel/zo een die leeft in duisternis:/Vooruit, Carlos! wees *gauche* in het leven.' Maar deze psychische constitutie

is slechts afspiegeling van de onmogelijkheid van de *condition humaine*, in al haar facetten: eenzaamheid, de noodzaak tot communicatie en de intrinsieke onmogelijkheid daarvan, het ingebouwd falen van elk streven, de ontoereikendheid van taal en liefde. Tevens verving hij in deze eerste bundels de retorica der poëtische traditie (waar toch nog heel wat van over was) door de in Latijnse landen ongebruikelijke toon van het understatement, met gebruikmaking van ontnuchterende, als een anticlimax werkende elementen uit de dagelijkse werkelijkheid. In *Sentimento do Mundo* (1940) en *A Rosa do Povo* (1945) vinden we de echo van het wereldgebeuren, en de vraag wat zijn poëzie daarin kan betekenen brengt hem op de vraag wat poëzie is en op zijn poëtica van het woord als object. Al gauw echter krijgt zijn ingewortelde argwaan jegens elke overtuiging weer de overhand en belijdt hij zijn verzoening met de *fiel indiferença*, de trouwe onverschilligheid. Zo leze men het nog geen 10 jaar na *Het zoeken naar de poëzie* verschenen gedicht met de ironische titel *Conclusie* - ironisch omdat het saldo alleen maar negatiever is geworden, de voorschriften vervangen door vraagtekens.

Niet Drummond zelf trouwens heeft zich aan die voorschriften gehouden, dat was het werk van een nieuwe generatie. De generatie die de invloed assimileerde van Mallarmé, Pound, Eliot en daarvan is het onnodig andere namen te noemen dan die van João Cabral de Melo Neto. Hij werd geboren in 1920, in Recife, de hoofdstad van de Noordoostelijke staat Pernambuco, en het Braziliaanse Noordoosten is een constante in zijn werk, hetzij direct, als onderwerp, hetzij indirect, in de toon: de droogte, de zon, het licht, de hardheid en scherpte van dit landschap hebben Cabrals taalgebruik, zoals dat ook het geval was met Graciliano Ramos, geconditioneerd. Daarin zijn verder, naast de reeds genoemde invloeden, voelbaar die van Valéry, Francis Ponge, van Spaanse volkspoëzie en van de middeleeuwse Portugees Gil Vicente. Deze Iberische invloed uit zich in een meer discursieve, verhalende toon, zoals die, met zijn archaïsmen, nog vandaag bestaat in de volkspoëzie van het Noordoosten, en het is deze trant die Cabral overwegend gebruikt voor zijn sociaal gerichte, in het Noordoosten gesitueerde werk. Het thema van de poëtica vindt voornamelijk uitdrukking in een uitgebeende, streng formalistische en vaak hermetische taal, waarin poëzie gelijk is aan nadenken over de poëzie - een late loot van het 17e-eeuwse *Conceptismo.*

Dit is, van de *Duas Aguas (Twee Wateren)*, dat welke Cabral het eerst bevaart. Reeds in 1945, in de bundel die veelzeggend *De Ingenieur* heet, overweegt de voorkeur voor de intellectuele discipline, de geometrische constructie van het gedicht zoals men een brug construeert met lineaal en passer. Geen betovering maar berekening, de woorden zijn (als in het laatste vers van Drummonds *Zoeken naar de poëzie*) stenen. Sterker nog: ze zijn mineraal (in *Psicologia da composição, 1947*). De dichter moet het traditioneel poëtische doen verkalken, verstenen tot poëzie. Dit is een procédé dat niets te maken heeft met inspiratie en alles met wilsbeschikking. Schrijven is niet dwangmatig maar gratuit: ‘Mineraal is het papier/ waarop te schrijven/het gedicht: het gedicht/dat het mogelijk is niet te maken.’

Wellicht moe van zo veel vrijblijvendheid, misschien ook nu pas in staat een menselijke inhoud te geven aan de moeizaam veroverde ‘strenge/ vorm der leegte’, slaat Cabral andere wateren in - en dat is geen beeldspraak. Hoofdpersonage wordt de rivier de Capibaribe, die stroomt door Pernambuco en uitmondt in Recife, en die

vertelt wat ze op haar reis ziet. De rivier en het land zijn even uitgemergeld door de natuur als de mensen die er wonen dat bovendien nog zijn door andere mensen, even kaal als (zoals de bundel van 1950 luidt, *O, cão sem plumas)* een ongevederde hond: heeft geen veren - en zelfs die heeft men van hem geplukt. Hier zowel als in *O Rio* van 1954 hanteert Cabral met zeldzaam meesterschap de quase eenvoudige verhaaltrant en de sequensmatige structuur van de *autos* van Gil Vicente, culminerend in het hoogtepunt van deze tendens in zijn werk, *Morte e vida severina* (1955). Dit simpele toneelstuk, dat vertelt van de tocht van een *retirante* (de landman die voor droogte en honger vlucht in de richting van de stad) langs de rivier, van de mensen en de ellende die hij ontmoet, van de begrafenissen en geboorten van 'schrale levens', is met veel succes opgevoerd in Brazilië (S. Paulo) en Frankrijk (Parijs en Nancy, 1961), en is gedeeltelijk op muziek gezet door Chico Buarque de Holanda.

Na 1956 vertoont het werk van Cabral weinig thematische verandering. In *Quaderna* (1959), *Dois parlamentos* (1960), *Serial* (1961) en *A educação pela pedra* (1966) zien we een synthese van voorafgaande elementen, waarin de dorre landschappen van Spanje en Brazilië, met de daaraan inherente sociale implicaties, a.h.w. leesbaar worden gemaakt in een overeenkomstig afgekloven taalgebruik. Wat betreft het politiek-sociale aspect zijn Drummond en Cabral vrijwel de enigen bij wie dit geen pamflettaire of modisch-literaire indruk maakt (in welk geval zowel de politieke als de literaire waarde keldert), maar waar het, daarentegen, de uitdrukking is, op het hoogste niveau, van een collectieve emotie.

Niemand, in de periode na 1956, haalt het niveau van Cabral. Zelf heeft hij zich altijd verre gehouden van concrete poëzie, waarvan het belang door enkelen (de concretisten zelf) eminent wordt geacht, door anderen bijkomstig. Het concretisme werd in 1956 geïntroduceerd door de Noigandresgroep, geleid door Décio Pignatari en de gebroeders Augusto en Haroldo de Campos. De naam, ontleend aan een vers van de Provençaalse middeleeuwse dichter Arnaut Daniel (*l'olors d'enoi gandres* - de grote geur van verdriet), verraadt de invloed van auteurs als Joyce, die in *Finnegan's Wake* het vers anagrammeerde als Noisdanger, en Pound, die deze troubadour herontdekte, en met wie de concretisten ook de belangstelling voor het Chinese ideogram gemeen hadden. Het hanteren van de woorden los van syntactische bindingen, concreet als bouwstenen (consequentie van Cabrals eerste werk), leidde tot het gebruik maken van visuele effecten, zoals reeds was gedaan door Mallarmé, Apollinaire (en Paul van Ostayen), zo er al niet sprake was van het onschuldige *pattern poem*, reeds bekend van de eieren etc. van Simias van Rhodos, 300 jaar voor Christus. In 1962 deed zich een afsplitsing in de concretistische gelederen voor. *Poesia-Praxis* genaamd, die een gedeeltelijke terugkeer voorstond naar 'betekenissen', door de zuivere concretisten verbannen als 'buiten-poëtische hulpmiddelen'. De laatste beweging en uiterste consequentie van de concrete poëzie is het *Poema-Processo* (1967), waarin het visuele (cartoon- en reclametechnieken) overheerst of zelfs het enige element is.

Naast deze visueel georiënteerde stroming blijft uiteraard een als minder avantgardistisch beschouwde poëzie beoefend worden, met humane, politieke of existentiële implicaties, door o.a. Ferreira Gullar, Geir Campos, Carlos Nejar en, ook buiten Brazilië bekend, de dichter-componist Chico Buarque de Holanda.

Niet alleen in de poëzie, ook in het proza wenden de schrijvers na 1945, en in sterkere mate na 1956, zich tot hun gereedschap, de taal, en valt *fiction* samen met formalistisch experimentalisme. Niet dat dit niet al eerder gedaan was, maar waar een Euclides da Cunha (*Os Sertões*, 1902) of een Mário de Andrade (*Macunima*, 1928) uitgingen van de traditionele grammatica, is b.v. voor João Guimarães Rosa de spraak het punt van uitgang om, met superieure veronachtzaming van de grammatica, een nieuw taalsysteem te creëren. En dit niet als doel in zichzelf, maar als enige geëigende middel om het eerste transcendentale oeuvre in de Braziliaanse literatuur te schrijven, een oeuvre dat de literatuurgeschiedenis is ingegaan als de *revolução rosiana*: de revolutie van Rosa.

Guimarães Rosa (1908-1967), geboren, evenals Drummond, in de staat Minas Gerais, in het gehucht Cordisburgo, studeerde medicijnen, praktizeerde als arts in de *sertão* (binnenland) van zijn geboortestaat, was actief in diplomatieke dienst, leerde en passant 14 talen (naar men zegt), en was zo wijs om literair laat te debuteren, op bijna 40-jarige leeftijd, met de verhalenbundel *Sagarana* (1946). En vanaf dat jaar is het Portugese taalsysteem in Brazilië gaan wankelen. Wat de meeste modernisten vóór hem hadden gedaan was, met alle respect, hetzelfde in nieuwere vorm wat de romantici hadden gedaan: het introduceren van pittoreske woorden, van het pittoreske landschap. Maar Rosa is geen regionalist, zijn landschap is niet pittoresk: zijn *sertão* is de wereld. Als misschien geen andere Braziliaanse schrijver had Rosa oren: om te luisteren naar wat gezegd werd en om te horen hoe het werd gezegd. Hij verstond de man die niet wist hoe zijn land heette, en deze verstond hem: onderzoekers die verhalen van Rosa hebben voorgelezen aan analfabete koeherders hebben geconstateerd dat dezen geen moeite hadden met de meest erudiete taal ooit in Brazilië geschreven. Eén oplossing: Rosa's gehoor, zijn gevoel voor het archaïsche en eeuwige in een taal, heeft hem geleid naar de humus van het Portugees, waar hij taalkundige archetypen heeft gevonden, nieuw en aanstootgevend voor de intellectueel, vertrouwd voor de analfabeet. En zoals in de taal van de analfabeet is het woord bij Rosa minder teken dan symbool, is het, als bij de Symbolisten, minder betekenisdrager dan ressonantie van een andere werkelijkheid. Uit onirisch woordgebruik, aangekondigd in *Sagarana*, explodeert in de geweldige roman *Grande Sertão: Veredas*. In een ononderbroken, 500 pagina's tellende monoloog, vertelt de gewezen bandiet Riobaldo zijn levensverhaal, waarin het grondthema is het Faustiaanse probleem van het verbond met de duivel, de strijd tussen goed en kwaad - die op vele plaatsen in Rosa's werk aanwezig is (op subtiele wijze ook in het hier geboden verhaal *De Reigers*). Primitief als de personages in *Grande Sertão: Veredas* is de taal, a.h.w. *in statu nascendi*. De taalvormen zijn nog niet bestendigd, alle combinaties zijn mogelijk, 'staande uitdrukkingen' bestaan nog niet, de lezer is getuige van de geboorte van taal. En Rosa kon dit doen door er zelf 'buiten' te blijven: hij laat de taalverschijnselen zichzelf ontwikkelen en 'gebeuren', in en door de personages. Vandaar de homogeniteit, de isomorfie, tussen taal en gebeuren. Rosa's

sertão is inderdaad, zoals een criticus heeft opgemerkt, *'een in taal geconstrueerde sertão'.*

Hierna schreef Rosa nog slechts korte verhalen. In 1962 verschenen zijn *Primeiras estórias,* in Nederland uitgegeven (Meulenhoff, 1977) onder de titel *De derde oever van de rivier*, naar het verhaal dat beschouwd wordt als een sleuterverhaal tot zijn thematiek. Bij zijn leven verscheen nog *Tutaméia* (1967), en postuum *Estas estórias* en *Ave, palavra.*

Het 'instrumentalisme' in de Braziliaanse literatuur heeft, naast Rosa, vaardige beoefenaars gekend als Geraldo Ferraz, met *Doramundo* (ook al in 1956), en Mário Palmério (*Vila des Confins, Chapadão do Bugre),* maar heeft ook geleid tot veel hyper-intellectualistische aanstellerigheid, zoals in de pretentieuze en doodsaaie introspectieve romans van Clarice Lispector, en in de eveneens ambitieuze, maar iets meer serieus te nemen taalbouwsels van Osman Lins (met name diens *Avalovara,* 1973), uitgeroepen tot de belangrijkste romancier sinds Guimarães Rosa.

In het korte verhaal, altijd een geliefd genre in de Portugese en Braziliaanse literatuur, zien we een aantal onderling uiteenlopende schrijvers van niveau. Naast Guimarães Rosa dienen vermeld de namen van Samuel Rawet, die ook al in 1956 debuteerde (*Contos do imigrante*), Autran Dourado, José J. Veiga, Jorge Medauar, Lígia Fagundes Telles, Assis Brasil. Maar de man die van het korte verhaal zijn enige instrument heeft gemaakt, sinds jaren beschouwd als de grootmeester op dit gebied, is Dalton Trevisan (geb. 1925).

Trevisan is, vergelijkenderwijs, in Nederland vrij goed bekend, door de uitgave, bij Meulenhoff, van twee verhalenbundels, *De koning der aarde* (1975) en *De vijfvleugelige vogel* (1977). Hij is geboren in Curitiba, hoofdstad van de Zuidelijke staat Paraná, en deze stad is in veel van zijn verhalen aanwezig. Echter minder als het Curitiba op de landkaart dan wel als een geüniversaliseerd Curitiba, de wereld van Trevisan, zijn onderwereld, zijn Hades, waar de eeuwige João en Maria hun loopgravenoorlog voeren, waar de danseresjes uit de *inferninhos* altijd hun ongeluk vinden tussen de pooier die hen uitbuit en de minnaar die geen geld heeft, waar advocaten achter het kamerscherm van hun beroep, in ruil voor bewezen diensten, bankbiljetten laten glijden in het aardrijkskundeschrift van het kweekschoolmeisje dat verloofd is met de jongen die haar niet mag aanraken - kortom: waar niets verachtelijks de mens vreemd is, en waar de een slechts bestaat als slachtoffer van de ander. Maar Trevisan verzint niets. Wat hij vertelt herkennen we, het ziet er alleen iets erger uit dan wij het hadden kunnen of willen zien. Het zijn de emoties en reacties zonder schil die ons doen schrikken -juist doordat die emoties en reacties zelf ons niet vreemd zijn. Dat is de schok. En zelfs kan, bij wie dat wil, een gevoel van opluchting ontstaan doordat de schrijver stem geeft aan het kwade in ons dat wij het zwijgen opleggen.

Het is niet alleen de strijd tussen de seksen, zoals wel is beweerd, die Trevisans bezetenheid vormt. Deze strijd is slechts één, zij het frequent, aspect van waar hij het in feite over heeft: eenzaamheid. En die kan overal en altijd toeslaan: bij het ongelukkig getrouwde meisje;

bij oude, zieke, invalide mensen, bij de moeder van een debiel kind; het ergste van impotentie of jaloezie is de eenzaamheid; en ook kinderen kunnen eenzaam zijn, en zelfs dieren. Ondanks deze verscheidenheid in het werk van Trevisan, is hem, in en buiten Brazilië, het verwijt gemaakt van eentonigheid, herhaling. Het antwoord heeft hij al eerder gegeven: 'Om het geringste aller verhalen te schrijven is een mensenleven te kort. Hij beëindigt een verhaal nooit: één keer herlezen en hij schrijft het overnieuw.' Trevisans oeuvre, tussen 1959 en 1977 zo'n 11 titels omvattend, is de weerslag van het zoeken naar één volmaakt verhaal. Hij erkent uitsluitend de herziene herdrukken van zijn bundels en zijn mooiste verhaal is 'dat wat hij morgen schrijft'. In dit streven heeft zijn taalgebruik in de loop der jaren een meedogenloze versobering ondergaan, zozeer dat wat overblijft zo zo veel sprongen bevat, in taal en gedachtengang, dat zijn verhalen niets anders gelezen kunnen worden dan als poëzie; dat ze (zoals ook ons *Matrozenpakje*) soms een puzzel worden, een opgaaf of uitnodiging ons voor te stellen hoe de schrijver het geschreven heeft.

Het zoeken naar de poëzie
Carlos Drummond de Andrade

Maak geen verzen over gebeurtenissen.
Schepping noch dood bestaan voor poëzie.
Voor poëzie is het leven een statische zon,
zonder warmte zonder licht.
Affiniteiten, verjaardagen, persoonlijke belevenissen tellen niet.
Maak geen poëzie met je lichaam,
dat voortreffelijke, complete en comfortabele lichaam, zo wars van
lyrische uitbarsting.
Jouw druppel gal, je grimas van genot of van pijn in het donker
zijn irrelevant.
Bespaar me ook je gevoelens,
die munt slaan uit misverstand en tot verre reizen noden.
Wat je denkt en voelt, is nog geen poëzie.

Zing niet de lof van je stad, laat haar met rust.
Zang is niet de beweging van machines noch het geheim van de huizen.
Het is geen muziek in 't voorbijgaan gehoord: geruis van de zee in de
straten dicht bij de schuimrand.
Zang is niet de natuur
Noch de mens in maatschappij.
Voor zang zijn nacht en regen, vermoeidheid en hoop van geen betekenis.
Poëzie (haal geen poëzie uit de dingen)
elimineert subject en object.

Dramatiseer niet, roep niet aan,
onderzoek niet. Verdoe geen tijd met liegen.
Word niet ongeduldig.
Je ivoren jacht, je diamanten schoen,
uw mazurka's en misleidingen, uw familieskeletten
verdwijnen in de bocht van de tijd, zijn iets onbruikbaars.

Tracht niet je begraven en melancholieke jeugd
te reconstrueren.
Weifel niet tussen de spiegel en de

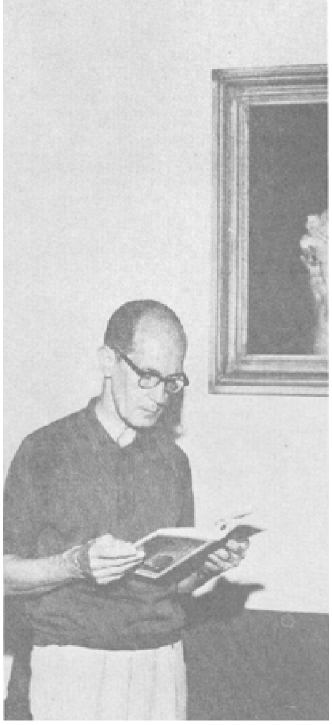
vervagende herinnering.
Wat er vervaagde was geen poëzie.
Wat er ook brak, kristal was het niet.

Dring geruisloos door in het rijk der woorden.
Daar bevinden zich de gedichten die wachten geschreven te worden.
Ze zijn verlamd, maar er is geen wanhoop,
kalmte en koelte heersen op het onberoerde oppervlak.
Daar zijn ze dan, eenzaam en zwijgend, in dictionaire staat.
Leef samen met je gedichten, voor je ze schrijft.
Heb geduld, wanneer ze duister zijn. Blijf kalm, als ze je treiteren.
Wacht tot elk zich vormt en zich voltooit
met zijn macht van woord
en zijn macht van zwijgen.
Dwing het gedicht niet uit de limbus los te komen.
Raap niet van de grond op het gedicht dat was gevallen.
Tracht niet het gedicht te vleien. Aanvaard het
zoals het zijn uiteindelijke en in de ruimte verdichte vorm
aanvaarden zal.

Kom nader en bezie de woorden.
Elk van hen
heeft duizend geheime gezichten onder zijn neutraal gezicht
en vraagt je, zonder iets te geven het antwoord,
armzalig of verschrikkelijk, dat jij zou kunnen geven:
Heb je de sleutel?

Let nu op:
ontdaan van melodie en gedachte
hebben ze toevlucht gezocht in de nacht, de woorden.
Nog vochtig en doordrenkt van slaap
rollen ze weg in een moeilijke rivier en veranderen in verachting.

(*A rosa do povo, 1945*)



Carlos Drummond de Andrade

Conclusie

De schok der liefde is geen poëzie
(wil het wel zijn: verlangen in de nacht).
Kinderjaren, ons armzalig najaar
vloeien in het vers van 't vat van alledag.

Wat is dan poëzie, het schone? Nee,
en wat geen poëzie is heeft geen spraak.
Noch het mysterie zelf is poëzie
noch oude namen: dijbeen, kabbala, wraak.

En dan verliezen wij de moed. De groeten.!
Koffer gepakt, lichaam onthecht, de vreugde
van alleen zijn, spraakloos, niets meer moeten.

Waarvan wordt ons gedicht gemaakt? Waar dan?
Welke vergifte droom brengt het tot leven
wanneer alles wolk is en de dichter wrang?

(*Fazendeiro do ar, 1954*)

Psychologie van de vormgeving
João Cabral de Melo Neto

VII

Mineraal is het papier
waarop te schrijven
het gedicht: het gedicht
dat het mogelijk is niet te maken.

Mineraal zijn
de bloemen en de planten,
de vruchten, de dieren
mits in staat van woord.

Mineraal is
de lijn van de horizon,
onze namen, al die dingen
van woorden gemaakt.

Mineraal is, tenslotte,
elk en ieder boek:
want mineraal is het geschreven
woord, de koude aard

van het geschreven woord.

VIII

De woestijn verzorgen
als een omgekeerde boomgaard.

(De boom puurt
de aarde, druppelsgewijs;
de complete aarde
valt, vrucht!

Terwijl in de orde
van andere gaarde
de aandacht rijpe
woorden puurt.)

De woestijn verzorgen
als een omgekeerde boomgaard:
niets dan puurt meer,
het vervluchtigt;
waar appel was
rest een honger;

waar woord was
(beteugelde stieren
of veulens) rest de strenge
vorm der leegte.

(*Psicologia da composição, 1947*)

João Cabral de Melo Neto

Graf van de landman

Deze kuil waarin je ligt,
met palmen afgepast,
is van je leven
nog de lichtste last.

Hij is op maat gemaakt,
hij is niet breed nog diep,
het is jouw eigen grond
van heel dit grondgebied.

Het is een grote kuil
voor een zo kleine dode,
maar royaler dan je leven
zitten deze zoden.

Het is een grote kuil
voor doden zo gering,
maar 't is het breedste bed
waar je in slapen ging.

Het is een grote kuil
voor nietigen als jij,
maar aarde die gegeven is
kijkt men niet in de muil.

(*Morte e vida severina, 1955*)

Opvoeding met de steen

Een opvoeding met de steen: les voor les
om van de steen te leren, bij hem in de leer te gaan;
zijn nadrukkelijke, onpersoonlijke stem op te vangen
(met het uur over dictie begint hij de colleges).
De les in moraal, zijn koele weerstand tegen
wat vloeit, tegen vloeien, gekneed worden;
de les in poëtica, zijn concrete consistentie;
de les in economie, zijn zich compact verdichten;
lessen van de steen (van buiten naar binnen,
woordloos abc), voor wie hem ontcijferen kan.
*
Nog een opvoeding met de steen: in de Sertão
(van binnen naar buiten, en pré-didactisch).
In de Sertão kan de steen geen lessen geven,
en als hij lessen gaf zou hij niets leren;
daar is de steen niet te leren: daar is de steen
een steen van geboorte, dringt door in de ziel.

De zon in pernambuco

(De zon in Pernambuco is twee zonnen,
dubbelloopzon, repeteerapparaat;
de eerste van beide, braker van vlammen,
blakert de aarde: de hagel van haat.)
De zon die landt in Pernambuco
komt slapend over de verlaten zee gevlogen,
slapend want verlaten; maar al slapend
gaart ze kracht om brandender op te stijgen;
zo kan ze, meer dan branden, blakeren,
en meer woestijnen effenen waar ze gaat;
of effener maken, tot aan een leegte van zee
waarboven ze blijft vliegen in haar slaap.
*
Pinzón zegt dat kaap Rostro Hermoso
(thans van Sint Augustinus genaamd)
langs aarde van het lichtste licht der aarde valt
(de naam veranderd, blijft hetzelfde zenitlicht);
maar zo veel licht in 't leven doet nu pijn:
het openbaart de bare waarheid, vereist filters:
zwarte lenzen, lenzen die verkleinen,
die verbannen, die veraf doen staan.
(De zon in Pernambuco is twee zonnen,
dubbelloopzon, repeteerapparaat;
de tweede van beide, braker van licht,
openbaart de bare aarde: hagel van haat.)

Monument aan de aspirine

Zonneklaar: de meest practische der zonnen,
de zon van een aspirinetablet:
makkelijk inneembaar, draagbaar en goedkoop,
zonindiksel op de summiere gedenkplaat.
Vooral omdat ze, kunstmatige zon,
door niets in haar werking overdag belet
en door de nacht niet verjaagd, elke nacht,
zon immuun voor meteorologische wetten,
op ieder uur dat het ons behaagt
opgaat en komt (steeds bij klaarlichte dag):
ontvlamt, om het dril der ziel te drogen,
te bleken, tot een linnen van mid-dag.
Convergeren: uiterlijk en uitwerking
van de lens van het aspirinetablet:
de verfijnde afwerking van dit kristal,
met smergel geslepen, nagepolijst met de vijl,
prefigureert het klimaat waarin het doet leven
en het cartesiaanse van alles in dit klimaat.
Aan andere kant, want inwendige lens,
voor inwendig gebruik, achter het netvlies,
dient de lens niet uitsluitend het oog,
de lens ofwel aspirinetablet:
ze herconvergeert, voor heel het lichaam,
het smetmatige eromheen, en herverfijnt het.

(*A educação pela pedra, 1966*)

De reigers
João Guimarães Rosa

Ze waren al oude bekenden. Samen kwamen ze, jaar voor jaar, veelvuldig, min of meer 's winters. Een paar. Ze kwamen langs de rivier, van zeezijde, noorderlingen, in lange vlucht - en landden aan de Sirimim, zijn dal. Slechts een tijd bleven ze in het kleine gebied. Ze leefden er weken, en gingen dan terug en weg, weer langs de rivier, naar het noorden, horizonopwaarts, zo ver hun vleugels strekten. Het moest hun tijd van liefde zijn, waarin de veren zich verfijnen en onbevlekt worden: en af en toe lieten ze dat, over en weder, teder ietwat, weten, met hun zo lelijk gekras. Ze waren van de soort grote witte reiger, de overdreven bruidsblanke. Ze verschenen wanneer je helemaal niet aan ze dacht, niet verwacht. Plotseling: alleen zo komen reigers te voorschijn. En toen, daarna, elke keer, gingen we van ze houden. Alleen hun aanwezigheid - het arglistig wit - en het groen zagen we groener, het blauw meer hemel, zonder floers of smet. Ze bezochten ons omdat ze wilden, maar ze gingen bij ons horen. Ze moesten een ander soort boodschap hebben.

Ook dat jaar was het zo. Het is al lang geleden zelfs; het moet geweest zijn omstreeks juni, juli. 's Morgens, eer je goed en wel wakker was, stonden ze als midden in de grote oeverweide, aangekleed en neergezet. Aan vissen schortte het hun daar niet: stekeltjes in dichte scholen, en ook kikkers, padjes, boompuitjes, en ander klein zich-roerend gedierte. Hun snavels, puntueel, wroetten poelen om. Ze stapten daar rond, liepen de hele Sirimim af, bleven de Sirimim volgen, vissend in de Sirimim. Wandelden zelfs langs de watergootjes en plassen van de moestuin, tot ergernis van Joaquim, die schade duchtte voor zijn groente. ‘Vort! Vort:’ verjoeg hij ze, dreigend, er achteraan. En zij, altijd beide: ‘Dzet: Dzet!’ - reeds in de lucht. Ze maakten korte, lage vluchten, of bleven hoger hangen, cirkelend in licht gezweefde banen, van boven loerend naar het enigerlei leven in het rijstveld. Ze gleden, in glijvlucht, langs Luís. ‘Hela! Gekke beesten, reigeniers...’ was zijn wijze van bewonderen. In schuinse terugvlucht, bijna bruusk, kwamen ze precies hierheen, geklap van vleugels, vlogen, in hun aanzet tot de landing, vlak voorbij de keuken, deden wind verrimpelen. ‘Credo! Zo dichtbij heb ik dat spul nog nooit gezien...’ riep Maria Eva uit, toch louter lachend. En de blonde Lourinha en Lúcia - die juist gitzwart was - lieten hun speelgoed liggen. ‘En worden ze nu tam, willen ze meer bij ons wonen?’ vond Lourinha, heel ernstig.

Nigra achtervolgde blaffend hun schaduwen op de grond, die plotseling breed voorbijvlogen. Dan keek ze hen na, daarboven: gezwind, gewiekt, zwierig, wit onder elkaar. Nigra, zo zwart; zij - de blanken. Meer nog wanneer, aan de zoom van de oeverweide, gearceerd tussen het gras, struikvogels, in peinzend bijeenzijn. Daar schermde riet of rijst hen af. Ze verdwenen en verschenen, levende vlekken van het compacte - het geïndividueerde wit. Je zou dromen daarin je gezicht te ruste te leggen, voor een andere slaap. Ze bedwongen onze ogen, hechtten zich eraan, hun dikke melk, ze bleekten onze blik. Zelfvergeten verticaal, in gereedheid, eenbenig, op de kromte van hun zwarte stelten, imiteerden ze een oneindigheid. En zo bekeken ze zich in de waterspiegeltjes, afwachtenderwijs, in pauzen. Alleen, uren. Maar - zaf! - van tijd tot tijd, een spiesen en spetten van de snavel: de schicht, en geen nog zo klein visje ontkwam hun, in de ontzwerming. Dan, bis. Daarna, plotseling, zweefden ze op uit het groen, als geblazen, halfhoog, hoog, zonder fladderen, en gingen over

tot dat cirkeldraaien van een caroussel, zonder uit hun slopen te komen. Heerlijk, ze te volgen: de reiger, in de vlucht, wiekt langzaam. Nigra blafte, boos.

'En zijn ze nou het tegendeel van zwarte bessen?' - zo vond Lourinha ze te definiëren. Men wist dat Irene, die een paar van die veren wilde, getracht had ze te vangen, in grote, onredelijke vallen. En Dengo, kin in de lucht, terwijl hij het wieden van de tuin even staakte: 'Ze zeggen dat het vlees niet lekker is, droog, droog, met een ranzige vissmaak...' En zo vlogen ze langs het bamboebos-van-de-sabiá, verkozen te landen in de moestuin, die blonk van wateren. Om te landen, kwam er een met de voet vooruit uit de hoogte, half gebogen vleugels, loodrecht, lijnrecht, met de huidige verticaliteit van een helicopter. Maar reeds was de ander voor gekomen en zette voet op land: maar niet vast, direct, nee, net als een gier, met drie sprongetjes - plof! plof! plof! -; soms schrok je ervan, Joaquim mopperde, gaf toe: dat hij niets tegen ze had, dat ze het zeker teken van goede regen moesten zijn. Ze kwamen naderbij of verwijderden zich, zonder haast, te midden van de groentebedjes, ze liepen op die zelfde donkere en dunne benen, tilden er één op, de voet heel hoog geheven, de nagels naar binnen toe intrekkend en rimpelend: póf! - zoals Lourinha ze beschreef.

Nigra wachtte ze op, stoof er blaffend op af, de oren overeind, met onzekere gezwindheid. Maar ze rende het bruggetje over, van vier gladde bamboestammen, en gleed uit van ijver, zakte met de poten tussen de stammen, in de greep der gretigheid. Totdat ze los kon komen hing ze daar, het grote lichaam gespalkt, en in de leegte roeiend met haar poten, die geen vaste grond konden vinden. Intussen waren zij reeds, ineens, opgevolgen, heftig klappend om in vaste vlucht te komen, en waren al ver, weg: ze vlogen de regen na. Ze gleden over de tuin van Joaquim Sereno, keerden terug hierheen, naar die van Antônio, bereikten een zandplaat in de rivier, en daal-

den - ze lieten zich vallen, geplukt. En maakten waarlijk mei, jubel, maagden, jasmijn, waarheid, het onbetwijfelbare wit; daar bleven ze lange tijd. En overal. Alleen staken ze bijna nooit de kleine koeweide over, stroomafwaarts van de brug, waar de Sirimim, licht gestegen, door regens gezwollen, met sterker trek stroomt, en zijn vissen minder in aantal zijn of uit angst korter toeven.

Ze sliepen in de overweide, of op stenen van de oever of de grote eilanden midden in de rivier, Ook ir. die boom achter het huis van Joaquim, de acajouboom, nu gekapt, enkel stronk. Daar woonden ze, sneeuwig, eigen, al zeven dagen lang. Soms bleven ze langer weg, uren naar believen; maar tegen de avond keerden ze terug.

Later echter werd dat anders.

Op een middag duurde het langer, veel, eer ze terugkwamen, en er kwam slechts één. Het was de vrouw, het wijfje - verklaarde Luís, kenner. Waar zou hij zijn, de andere? In elk geval verscheen hij niet, de weggeraakte. De andere - het mannetje - was gedood. Aan Luís namelijk vertelde Cristóvão heel eenvoudig: dat, verderop, een man hem had gezegd - dat hij at van ‘een wit beest’.

Degene die alleen terugkwam vloog eerst, in kringen, over alle plaatsen. Vermoeid, ongetwijfeld, landde ze; en bij het landen viel ze, met gebolde vleugels, uit zelfbescherming, sterk en zwak tegelijk. Trots overeind, onbeweeglijk, volgens gewoonte, sneeuwblank, een gratie, midden in de oeverweide. Zozeer leek ze een grote lelieknop, en de stengel - omgekeerd ingeplant. Men hoorden, bij tijden, dat ze vergeefs haar gezel riep: gutturaal en schor, het krassend geklepper. Ja, als. Het was koud, het zuchtje wind, tegen de avond. Kort daarna vloog ze andermaal op, onverzøend en gebroken, op zoek - treurig, treurig. De vlucht van de reiger alleen was niet de helft van die van de twee reigers samen: maar slechts het zweven van afwezigheid, spiraal van een hoog verlangen - gegrond in de hemel.

Maar het gebeurde na drie dagen.

Lourinha en Lúcia kwamen, 's morgens, naar het huis van Luís, om een kip en een dozijn eieren te halen. Toen ze dicht langs de guaveboom aan de oever van de Sirimim liepen, voorbij de brug, hoorden ze misschien een zwak gepiep, zachtjes: kwie, kwie. Op de terugweg echter, met de eieren en de kip, was het, op dezelfde plek, een kwaad gekrijs: kwee! kwee! - het kwaakwaa op een hoogtepunt.

Het was moeilijk te vinden. Verwikkeld in lianen, midden in het gras, neergevallen, neergegooid, verstrikt en helemaal gevangen, onder de guaveboom aan de open plek - de reiger, alleen. Bloed, op het gras.

Ze was er triest aan toe. Een vleugel zwaar gebroken, afhangend. De veren overeind, krijsend, wilde ze zich toch nog verzetten, gaf woedende snavelhouwen.

Ze moest bevrijd worden. De meisjes schepten moed. Lúcia greep haar bij het hardnekkig zwellen en verharden van de hals, die zich ontkromde; terwijl Lourinha de vleugels pakte - gezond en gebroken. Ze woog, niet weinig. En de reiger aldus, half berustend, half wild, wilde zich telkens omdraaien, om te stribbelen. Slechts met tussenpozen haar gepiep, eendegekwaak; ze jammerde.

Op het voorplaatsje van het huis kwamen allen om haar heen staan, besluiteloos. Zonder evenwicht, met die dood hangende vleugel, kon ze zich niet staande houden. Plat liggend, slap, bewoog ze niet. Maar ze piepte niet. Ze keek ons aan, vagelijk, van tersluiks, met die geelgroenigachtige ogen, in het afgeplatte kopje, van bijna slang. De verbrijzelde vleugel, waaraan vier vinger bot ontbrak, hing nog slechts met een velletje aan het lichaam. Welke roofdierslagtanden, van welke gruwelijke en

bloeddorstige reigermoordenaar, zouden haar zo hebben willen verscheuren? Maar toch, ze at haar twee of drie visjes, die Lourinha en Lúcia, met een zeef, gingen vangen in de Strimim. Wat te doen?

Cici en Maninho meenden: dat onding van een vleugel snoeien, anders zou ze niet blijven leven. Maar Mama en Lourinha en Lúcia wilden dat niet, nee. Toen men het niet eens werd, alle redenen weerlegd, werd geloot. En daarop nam Cici de schaar en knipte, in één keer, het velletje door, en de vernielde vleugel viel op de grond. Onze reiger, geslaakt schokte, schokte nog eens helemaal, en stapte er vandoor - luchtig, lelijk, gelukkig. Wandelde een eindje. Nigra, verongelijkt, op veilige afstand, morde verdrietig en geluidloos, alleen van die blikken.

We moesten haar naar een van de kanaaltjes van de moestuin brengen, daar kon ze speuren en wachten, een pasje of wat doen, beschroomd, nogal wat verlegener en achterdochtig. De grote oeverweide was nu voor haar een onbereikbare verte. Maar ze liep langs al die plassen en gootjes van Joaquim, die het lede zag maar goedvond. Landdier, in haar witte bochel gestopt, bleef ze, evenzeer, onbezoedeld, eenzaam en rank. Maar ze sneed de snavel in het water, viste, spieste, slikte. Een sterke snavel, rozeoranjeachtig. - Nooit riep ze haar metgezel.

Elke avond gingen we haar halen. We maakten haar een nest van stro, in het schuurtje bij de keukendeur. ‘Nou gaat ie niet meer weg, nou hoort ie bij ons, bij het huis...’ zwoer Lourinha, om zich te troosten.

Ze leefde twee dagen.

Ze stierf, op de derde.

Wel, ze lag gestold en hard, gedurende de middag, vlak aan de waterkant, omgevallen, helemaal ijskoud. Ze stierf zeer wit. Ze verwelkte.

Lourinha en Lúcia brachten haar, een laatste keer. Lúcia, die haar droeg, deed of ze nog leefde, en de mensen bedreigde met die plotse snavelhouwen, voor de grap. Van een wit, van hetzelfde volle wit, pront van puurheid. Dengo begroef haar onder de grote bamboebomen, aan de oever van de Sirimim, waar altijd begraven worden vogels, honden en katten zonder rustplaats.

En toen zei de kenner: dat het was gekomen van de kou, een longontsteking, door het ontbreken van de vleugel, die haar niet meer beschutte, als een jaspand. De kenner was gekomen om Nigra te onderzoeken, die een ziek oog had, rood ontstoken, ze was al bijna blind; en Nigra was een goedhartige hond. Hij zei dat iets puntigs dat oog had doorboord: mespunt, bijvoorbeeld, of spits van pluimveesnavel.

We dachten aan die twee. Vanwaar, langs de rivier, uit het noorden, waren ze elke jaar gekomen? De reiger, de reigers, de onzen, we misten ze, trieste vlekken van te groot wit, ze maakten veel donker.

(*Ave, palavra,* Rio de Janeiro, 1970; voor het eerst verschenen in *O Estado de São Paulo,* 22.2.1964)

Matrozenpakje
Dalton Trevisan

Vaders dragen geen bloemen op straat.
'Jij gaat mee.'
De moeder tutte de jongen op in zijn matrozenpakje. Het bosje anjers in wit zijdepapier.
'Je moet ze ondersteboven houden.'
Ze liepen zwijgend, vaders praten niet met hun zoon. Apetrots, met blonde lok, in zijn rol van anjerdrager, naast de deftige meneer, hoed en wandelstok, vlinderdas.
Buren op de stoep, kransen in de gang, en daar, in de kamer, zijn eerste dode. Nooit meer zou hij de lucht vergeten: verwelkte bloemen, gesmolten kaarsvet, uitgedoofde sigaretten. In de hoek de ovale spiegel zwart omfloerst. In de grote kandelabers vier brandende kaarsen.
De zon vol op de paarse kist met verzilverde ornamenten - lakschoenen, de zwarte zolen onbevlekt voor het wandelen in de hemel.
'Leg maar neer.'
De jongen legde de bloemen aan het voeteneind van de kist. Liep eromheen, uitkijken dat je niet tegen het deksel stoot - en als dat op zijn neus valt? Hij ging op de tenen staan: het was João, wel degelijk, blauwachtig gezicht, mondje scheef naar links - van het slappe koffie drinken in het streepje zonlicht.
'Ga uit de zon, jongen,' zeurde zijn oma. 'Denk om João.'
Hoe kuste hij toch zijn mooie verloofde met die scheve mond? Geschoren, gitzwart haar, briljantine fonkelend in de zon. Wat is dood zij, João? Als de jongen zou schreeuwen, werd hij dan niet wakker? Grappemaker die hij was, hield hij zich niet dood?
De lila zakdoek om zijn kin gebonden, watten in de oren. De rozenkrans over zijn handen, en met een rilling bemerkte de jongen de vuile nagel van zijn duim - zo zorgvuldig opgedirkt, en de nagels van de gestorvene vergeten.
Vrouwen in het zwart, fluisterend, zich koelte wuivend met een waaier, zuchtend. Ieder die binnen komt bekijkt de dode, schudt het hoofd:
'Alsof ie slaapt.'
Bekruist zich en gaat, armen over elkaar, tegen de muur staan.
'Hij heeft eindelijk rust, de stakker.'
Tante, naast de kist, verjaagt de vliegen en droogt een gehuichelde traan. Vanuit de keuken, ondersteund, sleept zich op haar viltpantoffels het arme oudje. In de mondhoek een restje maïsmeel. Zich over de kist buigend:
'Zeg wat tegen me, João.'
Nooit meer het glaasje rosé met zoete maïskoekjes.
'Wat voel je nu, jongen?'
Afgeleid door het smartelijk tafereel, zag tante de blauwe vlieg niet die behendig de neus van de overledene in kroop: waar is ie nou? Zou hij er weer uit komen? En als João moet niezen? Bewoog zich niet, helemaal in het zwart, wit zijden hemd, vergulde knopen.
'Zijn verloofde is niet gekomen.'
Heb jij haar blijde lach gehoord?

‘De zilveren lach van Lili.’

‘Heeft er niet eens weet van gehad, ondankbaar kreng.’

De jongen wilde meelij hebben, maar het lukte niet.

‘Hij heeft haar een brief nagelaten.’

Bereidde zich voor in begrafeniskleren. Vouwde zijn bril op, stak hem in zijn binnenzak. Midden in de nacht het schot in zijn rechter oor.

‘Niemand weet wat hij zegt.’

‘Ik vind het zielig voor dona Mirazinha. Alleen hem op de wereld. Kon niet meer slikken. Ze doopte watjes in jamwater en druppelde dat op zijn tong.’

Drie lange dagen doodsstrijd. Warmwaterkruik aan zijn voeten:

‘Moedertje, ik heb geen gevoel in mijn been.’

De kou die opkruipt tot de knie:

‘O moedertje, laat me niet doodgaan.’

Het oudje huilde, hand verkrampt in het witte glasgordijn.

‘Zoveel geleden...’

De kist vol gardenia's.

‘...hij is nu in de hemel.’

‘Nooit bloemen in je slaapkamer, jongen’ - steeds weer zijn oma. ‘Gardenia's en je bent in één nacht dood.’

De oude vrouw stond niet toe dat men het nachttafeltje afstofte:

‘Z'n druppeltjes.’

‘Moet je die lepel zien.’

Het wanhopige hartje van de jongen:

‘Niet zoveel kaas eten, Zezinho. Je weet van dokter Paixão. Die at de hele kaas op. Liep een uur door de gang, gaf een gil, en viel dood neer. Invalide vrouw en een zooi kinderen.’

Toen oma stierf troostte tante Zezé de jongen, hem nestelend in haar mollige blote armen, borstjes prikkend door haar batisten blouse - o, als oma toch eens elke dag stierf.

‘Elke ochtend deed hij het raam open. Als de blauweregen bloeide.’

Met de blauweregen in bloei, de zoon terug van de universiteit.

Bilboquet-kampioen van onze stad. Wordt het nu nooit meer bilboquet spelen? Nooit meer de lijster onder het raam horen? Nooit meer het zoet van het zuurtje op je tong?

‘De verstelmand vol foto's van João.’

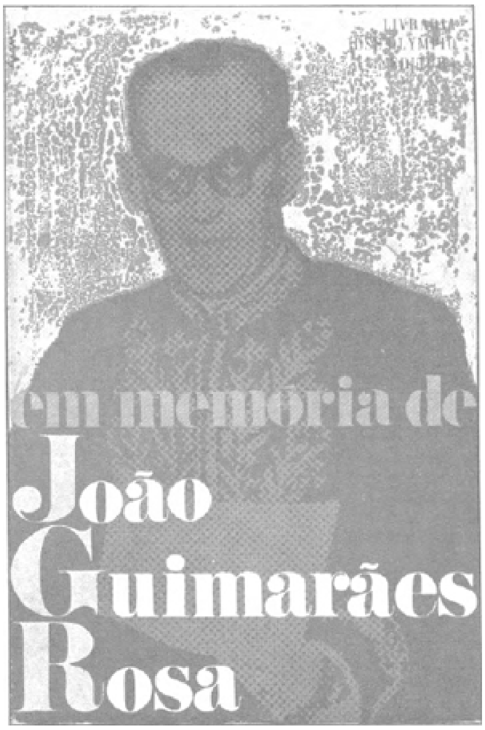
‘Na het middageten speelde hij viool in de kamer.’

‘Hij heeft zich van kant gemaakt om niet te rouwen.’

Het negermeisje kwam binnen met het gloeiende blik kolen en een bos kruiden - de wierook van gebrande maté. Stinken doden naar witte

aronskelken?
'Hij heeft het geheim meegenomen in het graf.'
Met de kogel in zijn hoofd viel hij over tafel. Stootte het aarden bekertje om met het opschrift *Liefde*. Rode melk stroomde over de vloer.
In zijn huiverende nek de angstaanjagende rouwnagel:
'Mooie jongen van me.'
Mondje flink scheef, hese stem:
'Moet je voelen hoe warm.'
Schoof de gardenia's opzij en ging op de kist zitten, knipperend met rooddoorlopen ogen:
'Niemand zeggen.'
Speelde alleen wat met de krullen, koude, klamme hand op de knie, broekzak vol zuurtjes. Als hij niets zou zeggen kreeg hij het nieuwe paarlemoeren zakmes.
De vrouwen verdrongen zich om het voorhoofd van de kleine dode te kussen. De jongen, weggeduwd, zag niet dat men de kist sloot - de blauwe vlieg, daar binnen?
Ongemerkt rook hij aan zijn mouw met witte strepen: weeë lucht van verwelkte anjers en rottend water. De begrafenisstoet vertrok en zijn vader kneep hem in zijn nek:
'Naar huis, jongen.'
Hij sloeg de hoek om, liep de steeg in. Bij het over de muur springen maakte hij zijn mouw vuil en schaafde zijn knie. In de boomgaard Chico en André.
'Van onrijpe caquí plakt je tong vast.'
Het spook weet aan wie het verschijnt - zou hij nooit van zijn oma afkomen? De een wilde meer groene vijgen eten dan de ander.
'Van vijgen krijg je zweren op je lip.'
Het was al kersentijd. Ze wedden wie de pit het verst spuwde. Zezinho won.

(*Abismo de rosas*, Rio de Janeiro, 1976)


em memória de
João
Guimarães
Rosa

Amerikaanse kroniek een Faulkner-revival?
Willem van Toorn

Alom doen zich tekenen voor die erop wijzen, dat we aardig op weg zijn naar een groot Faulknerrevival, een soort golfbeweging terug naar de periode na de tweede wereldoorlog, toen het werk van Willem Faulkner een niet te onderschatten invloed uitoefende op de literatuur in West-Europa. In juni van dit jaar kwam de Haagse Post met een titelverhaal door Jan Brokken: ‘Het wrede Amerika van Willem Faulkner’; voor de Bezige Bij worden door John Vandenbergh nieuwe vertalingen van Faulkners belangrijkste boeken gemaakt; Maarten 't Hart uitte in de boekenbijlage van Vrij Nederland van 30 april van dit jaar zijn bewondering voor de schrijver die door Nabokov werd afgedaan als een vervaardiger van broeierige boerenromans; de Vintage Press heeft in februari van dit jaar tweeënveertig verhalen van Faulkner verzameld in een paperback van 900 bladzijden (William Faulkner, *Colleated Stories*, New York, Vintage Books 1977).

Ergens in de jaren vijftig las ik voor het eerst iets van Faulkner. Ik was gefascineerd door het magische taalgebruik, en verbijsterd door het feit dat een boek dat ik als zo modern ervoer al zo *oud* kon zijn: het was *Sartoris*, Faulkners derde roman, die al in *1929* was verschenen, een kwart eeuw eerder. Mijn verbazing nam nog toe toen ik ontdekte dat *The Sound and the Fury*, dat van geest en techniek verwant leek aan het werk van de vijftigers hier, even oud was. Het is een verbazing die nog steeds niet over is; Faulkner is voor mij verbonden met de wereld van de eerste tien jaar na de oorlog, met de bewustwording van de machteloze eenzaamheid van de mens tegenover het geweld, het kwaad, met Sartre en Camus en de invloed van het existentialisme. Wie een beeld wil hebben van de uitwerking van Faulkner op de naoorlogse literatuur in Europa, moet bijvoorbeeld *Billard urn halbzehn* van Böll of *De Metsiers* van Claus eens vergelijken met zijn werk. Vooral voor *De Metsiers* geldt, dat het zonder de voorbeelden van *As I lay dying* en *The Sound and the Fury* niet geschreven had kunnen zijn.

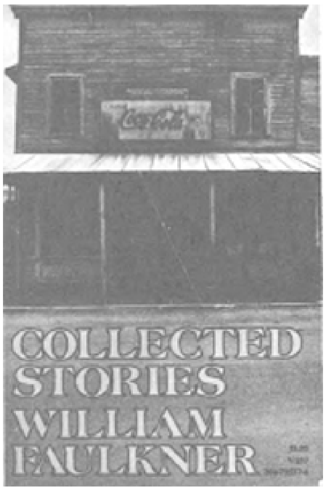
Faulkner lezen betekent je in een wereld begeven die de zuigkracht heeft van een moeras; je gaat, als zijn werk je eenmaal te pakken heeft, zijn boeken nazoeken op verbanden met andere boeken, andere verhalen. Die verbanden zijn overvloedig aanwezig: alles heeft met alles te maken. Faulkner heeft voor Amerika gedaan wat Balzac in de negentiende eeuw voor Frankrijk deed: de comédie humaine schrijven van een land en een tijdperk.

Het denkbeeldige gebied waar het belangrijkste deel van Faulkners werk zich afspeelt, ligt ergens in het noorden van Mississippi en het Yoknapatawpha County. (Het is door Faulkner in kaart gebracht voor *The Portable Faulkner* van The Viking Press.) Het gebied is op de indianen veroverd door een aantal aristocratische families, waarvan de Sartoris-clan er een is, en door een aantal ‘nieuwe’ families, zoals die van kolonel Sutpen. Zij hebben een paar generaties lang hun stempel gezet op de sociale orde in het zuiden; zij zijn de planters, de bankiers, de eigenaars van de eerste spoorlijnen. Hun levensstijl heeft iets van de koloniale levensstijl van Engelsen en Nederlanders in hun wingewesten: uitgestrekte plantages, grote landhuizen en tuinen - maar op de achtergrond altijd de vage angst voor de groepen die zij hebben moeten

onderdrukken om hun heersende positie te bereiken: de indianen, de negers en de 'poor whites' met wie zij hun gebied delen. Het is een sociale orde die bij alle vertoon van aristocratische deugden zijn eigen ondergang in zich draagt door de morele schuld die de slavernij op de bezitters laadt. De slavernij brengt de Burgeroorlog. Als die verloren is, blijkt dat de gevolgen zich niet beperken tot onderwerping aan het centrale gezag uit het noorden; veel sterker wordt de macht van de oude families bedreigd door de nieuwe groepen blanken, die hebben gezien dat de positie van de aristocraten niet onaantastbaar is en met alle middelen proberen hun deel van de koek in handen te krijgen. Zij zijn bij Faulkner vooral vertegenwoordigd in de Snopes-clan, en de strijd tussen Sartoris en Snopes beheerst een groot deel van zijn werk. In *The Town* wordt Flem Snopes president-directeur van de bank die generaties lang in handen is geweest van de Sartoris-familie, waarmee de nieuwe Snopes-orde de oude klasse voorgoed heeft verslagen.

Het is zeker niet zo, dat Faulkner de oude orde idealiseert; hij ziet de schuld die de oude families op zich hebben geladen als een kwaad. Maar het kwaad is in Faulkners opvatting de mens ingeboren, en in de tradionele orde was het aan banden gelegd, deel van een schijnbaar onaantastbare cultuur. Het oude zuiden was de wereld van vóór Freud; vrouwen waren dames of ze zaten in een bordeel; mannen gingen op jacht, vochten in de burgeroorlog en vertelden verhalen; de negers waren het zichtbaar aanwezige geweten, het geëxternaliseerde schuldgevoel. Het in in feite de wereld van Mark Twain, van het jongensboek, die in alle verhalen op de achtergrond aanwezig is; de verhalen zelf vormen als totaliteit een soort bezeten verslag van de ontreddering die gepaard gaat met het ineenstorten van de orde, als het aan banden gelegde kwaad vrijkomt en de wereld verandert in een slagveld van commercie, techniek, seks en geweld. Niet alleen de Snopesen vertegenwoordigen dit kwaad; in *Sanctuary* is Popeye, een krankzinnige gangster die een jonge vrouw ontvoert, het symbool van de ontwortelde, neurotische twintigste eeuw. Malcolm Cowley

wijst er in zijn introductie bij *The portable Faulkner* op, dat Popeye voortdurend in mechanische termen wordt beschreven: ‘he had “that vicious depthless quality of stamped tin”’.



Faulkner is op het literaire toneel een aantal jaren tussen de coulissen geraakt. Zijn plaats op de voorgrond werd overgenomen door schrijvers die minder moeite leken te hebben met de gegevens van de twintigste eeuw, voor wie seksualiteit, techniek en de nieuwe American Way of Life gewoon aanwezig waren en niet afgezet hoefden te worden tegen het verleden. Schrijvers als Salinger. Updike en Roth zijn van de postFreudiaanse generatie; voor hen is de ironie die pas in Faulkners latere werk optreedt een beginpunt geweest. Voor hen geldt ook in veel mindere mate dan voor Faulkner wat Leslie Fiedler (in *Love and Death in the American Novel*) niet als typerend door de Amerikaanse literatuur: ‘The failure of the American fictionist to deal with adult heterosexual love and his consequent obsession with death, incest and innocent homosexuality...’

In hun werk zijn de nazaten van de Snopesen bezig volwassen te worden en op zoek naar hun identiteit. De veel grotere rol die de seksualiteit in hun werk speelt, is misschien een gedeeltelijke verklaring voor het ontbreken van geweld, die uiting van onderdrukte driften die zo overheersend aanwezig is bij Faulkner.

Misschien is de hernieuwde belangstelling voor Faulkner een teken, dat een nieuwe generatie lezers aan het ontdekken is dat de geheimen ondanks alle openheid, ironie en afstandelijkheid dezelfde zijn gebleven: eenzaamheid, dood en liefde en de zin die mensen erin moeten proberen te vinden. De tweeënveertig verhalen in de Vintage-verzameling bieden een uitstekende gelegenheid voor een kennismaking met of een herontdekking van een schrijver, van wie Malraux heeft gezegd dat hij een synthese tot stand heeft gebracht tussen de Griekse tragedie en het detective-verhaal.

Van William Faulkner zijn in Nederland verkrijgbaar de volgende titels: ‘Light in august’, ‘The town’, ‘The reivers’, ‘Requiem for a nun’, ‘The unvanquished’, ‘As I lay dying’, ‘The wild palms’, ‘The mansion’, ‘Absalom, Absalom!’, ‘A fable’, ‘Sanctuary’, ‘Flags in the dust’, ‘Three famous short novels’, ‘Intruder in the dust’, ‘The sound and the fury’, ‘The Hamlet’, ‘Go down Moses’ en de ‘Collected Stories’. Alle verschenen bij Rondom House, New York en in Nederland geimporteerd door Van Ditmar, Amsterdam.

Onlangs verscheen bij de Bezige Bij een vertaling van ‘The sound and the fury’ (‘Het geraas en gebral’) door Johan Vandenbergh, die het boek bovendien van een nawoord voorzag.

Zen, Haiku, Zenryú en de hollanders/Hugo Pos

Om Japanse volkspoëzie zaten we niet te springen. We waren bekend en verwend met de haiku en Van Tooren had alle liefhebbers aan zich verplicht met zijn verzameling *Haiku - Een jonge maan*.

De driedelige haiku heeft een schema van 17 lettergrepen, 5, 7, 5. Rijm is er meestal niet bij, adjectieven en vergelijkingen komen sporadisch voor, één enkel detail is voldoende, het woord behoudt zijn eigenlijke suggestieve kracht. Haiku heeft alles met de verlichting, de ontwaking, de bevrijding (satori) in Zen te maken.

De wortelrooier!
met een wortel heeft hij mij
de Weg gewezen.

Volgens professor dr. Frits Vos, die een bijdrage aan dit boek heeft geleverd, waar ik tot slot op terugkom, impliceert de Verlichting niet een zich-terugtrekken uit de wereld. Integendeel, Zen moedigt deelname aan het praktische leven aan. De Zennist wil slechts weten hoe volledig dat te worden, wat hij in potentie al is, zoals een boom groeit, een vis zwemt, een vogel vliegt, een wolk haar vorm aanneemt. In de alledaagse werkelijkheid neemt men deel aan de absolute werkelijkheid.

Haiku kun je vergelijken met de penseelstreken in Chinese inkt van de meesters, die het essentiële weten samen te vatten in een moment van inzicht, het moment van nú. De eigen persoon wordt als betrekkelijk onbelangrijk ervaren, de dichter staat achter zijn vers, niet er middenin. De intense natuurvisie van de haiku-dichter bevat toch een uiterste aan subtiliteit, aan raffinement, waardoor het, hoe populair ook, een duidelijk aristocratische vorm van poëzie bleef.

Nu komt Van Tooren met een verzameling senryú, alleen in vorm gelijk aan de haiku: de mens in zijn dagelijks doen en laten van de humoristische kant bekeken, zonder cynisme, zonder de bijtende scherpte, het genadeloos afmaken van de ander. De langzamerhand verkrampte conservatieve beschaving van de samourai-elite moest plaats maken voor de opgewekte levensstijl van de nieuwe klasse van de zelfbewuste stedelijke burgerij.

Het is de periode van Ukiyo, het vlietende leven, verheerlijkt in de kleurhoutsneden van Utamaro, Sharaku, Hiroshige, Hokusai, vol toneelspelen en courtisanes, worstelaars, jongetjes die vliegers oplaten, vissers, bad- en theehuizen.

Van Tooren ziet de senryú als de reactie van het Japanse volk op de haiku-poëzie, die een vacuum achterliet. Want de haiku is een natuurgedicht, de mens komt er nauwelijks aan te pas. Het genoegen bestaat erin door zelfbedrog, schijnheiligheid en sentimentaliteit heen te prikken.

Tegen hem leunend:
‘Waarom, waarom toch wil je
een monnik worden?’

Voor de zuinigheid
hebben zij een meid gehuurd
die maar één oog heeft.

R.H. Blyth, de grote kenner, verzamelaar en vertaler van haiku heeft een meer dan 600 bladzijden tellend boek aan de senryú gewijd, Japanese Life and Character in Senryú. Van Tooren noemt hem voortdurend in zijn inleiding en daarom lijkt het me goed hem even aan het woord te laten.

In haiku, zegt Blyth, spreken de dingen voor zichtzelf, in senryú spreken *wij* en we zien in dieren en dingen onze eigen menselijke natuur. Haiku wordt niet beroerd door wetenschappen als de psychologie, senryú laat het oog vallen op kleine maar belangrijke details waar we niet op letten. Senryú is een vaak anonieme, plebeïsche, komische analyse van de menselijke zwakheden, het vertoont een wereld, die iedereen kent, maar waarvan hij niet wist dat hij die kende.

Senryú ontstond op vrolijke bijeenkomsten in theehuizen en herbergen, waar iedereen kon binnenkomen en zijn vers kon voordragen. Na afloop werd er gestemd, het beste gedicht kreeg een prijs. Senryú werden ze genoemd naar een van de belangrijkste selecteurs van deze poëzie. Het is de dichternaam van Karai Hachiemon, die van 1718 - 1790 leefde.

Senryú is de salix caprea, de waterwilg, de boom die groeit langs de oevers van de rivieren en zich daarin spiegelt. Het stromende water suggereert het vlietende leven.

In het spel kon zo'n gedachte van 5-7-5 lettergrepen direkt beantwoord worden door een van 7-7:

Zen van een courtisane:
het weigeren van een klant.

In het verleden is de senryú al te gemakkelijk afgedaan met de omschrijving obsceen. Blyth, tamelijk etisch ingesteld volgens Van Tooren, heeft daar geen moeite mee: ‘The really obscene people are those who use the word in a derogatory sense of course, who write solemn books explaining the difference of sex and the filth of pornography... Senryú will always choose pornography rather than “cold guts and over-squeamish minds.”’

Alsof het niet op kan schrijft Vos, hoogleraar in de Japanse en Koreaanse letterkunde te Leiden, tot slot een kort opstel getiteld *Hollanders als curiosa*. Hij vertaalt tevens een aantal senryú, die gaan over die merkwaardige Hollandse kooplieden, die vanaf 1641 ruim twee eeuwen lang het kunstmatige, waaiervormige eilandje Deshima in de baai van Nagasaki bevolkten. Op een plek, iets groter dan de Dam in Amsterdam, om precies te zijn met een omtrek van 520.8 meter en een oppervlakte van 12.949 m^2, bedreven ze als beambten van de V(erenigde) O(ostindische) C(ompagnie) een winstgevende handel. En tegelijkertijd vormden ze voor Japan, dat zich uit veiligheidsredenen had afgesloten van de rest van de wereld het venster op het Westen.

Vergeten wordt weleens dat de Portugezen de Hollanders ruim honderd jaar voor zijn geweest. Maar toen de Jezuïten op grote schaal de Japanners gingen bekeren werden ze het land uitgezet en werd het Cristendom grondig uitgeroeid. Geen bijbel mocht meer Japan binnenkomen. Dat was voor de Oranda geen bezwaar en zij namen dan maar zonder bijbel de rol en het handelsmonopolie van de Portugezen over.

Al vroeg kwamen de nieuwsgierige Japanners naar Nagasaki om naar die vreemde wezens te kijken, die daar met hun pakhuizen, siertuin, groentetuin en veekraal opgesloten zaten in een soort staatsgevangenis. Hun vrouwen mochten ze niet bij zich hebben. Alleen offlgang met publieke vrouwen was hen toegestaan. De meisjes woonden op het vasteland in de wijk Maruyama en mochten telkens voor één nacht over de brug naar Deshima komen, hetgeen later uitgedijd is tot een vijfdagenstelsel. Het enige uitje was de jaarlijkse reis naar Edo, het latere Tokio, om de shögun, de militaire gouverneur van Japan, geschenken aan te bieden.

Er had zich wel een belangrijke nieuwe wetenschap ontwikkeld, de Rangaku, de Hollandologie, maar de vooroordelen werden daardoor niet uitgewist. Vos schrijft: De stereotypen, die zo vaak aangetroffen worden met betrekking tot vreemde volken en rassen, deden ook opgeld in Japan. Zo werd van de Hollanders verondersteld dat zij over fenomenale seksuele vermogens beschikten, die zij dankzij geheimzinnige medicijnen - waarschijnlijk zenêfuru, jenever, (H.P.) - nog hoger konder opvoeren.

Hoe probaat toch werkt
de Hollandse minnedrank:
mijn liefje kronkelt.

Het dagelijks bad van de Japanners werd door vele Compagnies-dienaren waarschijnlijk als ongezond beschouwd:

Gaan de Hollanders
naar het kasteel van de shögun,
dan zwermen de vliegen hen na.

Ik vraag me af of de aan de Hollanders toegeschreven gewoonte om bij het urineren één been op te tillen geen Japanner tot het maken van een senryú heeft geïnspireerd? Maar om de lezers van dit artikel vooral niet te somber te stemmen over de beperkingen, die zijn calvinistische voorvaderen op Deshima waren opgelegd, heb ik ter illustratie twee opgewekte ‘Nagasaki-prenten’ uitgezocht, die daar vroeger aan de Japanse toeristen voor een paar centen werden verkocht.

DENRIJÜ: 'De Waterwilgen', vierhonderdnegentig Senrijü gedichten.
Vertaald uit het Japans door J. van Tooren, met een bijdrage van Prof. dr. F. Vos.
Meulenhoff-Nederland 144 blz. 27,50

Inmiddels zijn nog de volgende delen in de Oosterse Bibliotheek van Meulenhoff verschenen:

HET EPOS VAN HERAKLIOS uit het Swahili in het oorspronkelijke metrum door J. Knappert.
209 blz. 32,50

VIER UPANISADEN, wijsheid uit het hindoeïstische Indië.
Vertaald uit het Sanskrit en ingeleid door Dr. Ali Beth.
218 blz. 34,50

IBM HAZM: 'De ring van de duif' Moorse verhandeling over minnaars en liefde.
Vertaald uit het Arabisch en ingeleid door Remke Kruk en J.J. Witkam.
282 blz. 34,50

Chow Ching-Lie: tranen in de huwelijksnacht
Margaretha Ferguson

Een politicus is iemand die zich ten doel stelt *handelend* op te treden in de maatschappelijke realiteit, hetzij door het beschermen en behouden van hem kostbare 'waarden', hetzij door het bewerkstelligen van veranderingen.

Om zijn doeleinden te verwezenlijken maakt hij gebruik van vele en veelsoortige middelen; het beïnvloeden van onze, vaak onbewuste, mentaliteit en instelling, het verschaffen van daartoe dienstige informatie tot het in een bepaalde richting wenden van onze bewuste mening, is niet één van de geringste.

Mentale beïnvloeding kan uiteraard op tientallen manieren gebeuren. Vanaf de grofste leugen, via het achterhouden van het beleid verzwakkende informatie, tot een zo uitgebreid mogelijke gedachtenwisseling waarbij men de tegenstander onbelemmerd aan het woord laat. In een ideale situatie als de laatste ziet men de politicus dan misschien wel 'winnen' of 'verliezen', maar men ziet hem niet werkelijk veranderen van opinie of van doelstelling, hoogstens van tactiek.

Naast de als zodanig professioneel optredende politici bestaan er ontelbaar vele 'politiek geïnteresseerden', en daaronder bevinden zich een groot aantal schrijvers, publicisten, journalisten. Ik laat de (door mij gedeelde) opvatting dat 'niet politiek-geïnteresseerd zijn' ook een politieke houding is, nu even buiten beschouwing. Deze auteurs, vaak ook te kwalificeren als alleen maar 'geëngageerd', stellen hun pen in dienst, eveneens van het pogen verandering te brengen in de realiteit, en doen dat met behulp van onthullende informatie, aanklacht, aanvuren, enz.

Voor al deze mensen, politici, schrijvers, dia-avond-debatteerders, activisten etc., geldt dat zij hun teksten zodanig bundelen dat daarvan de grootst mogelijke beweegkracht uitgaat. Dit houdt in dat hun argumentatie, hoe soepel genuanceerd ook, uiteindelijk één duidelijke richting uitwijst.

Daarvoor is het nodig dat zij een aantal feiten *verzamelen*, en een aantal feiten *weglaten*. Om een maximale werking te bereiken moet er nu eenmaal een *keuze* worden gedaan uit het chaotische materiaal dat de werkelijkheid ons biedt.

Ik probeer nu, deze noodgedwongen primitieve en onvolledige abstrahering te verlaten voor enkele concrete voorbeelden.

Een verzetsstrijder uit de Tweede Wereldoorlog zal tijdens de Duitse bezetting van Nederland geen waardering hebben geuit voor de door de Duitsers ingevoerde nieuwe economische ordening, die echter in ons land na de oorlog is blijven bestaan in de vorm van publiekrechtelijke bedrijfsorganisatie; een lid van het Chilicomité zal in zijn argumentatie geen argumentpro-Pinochet betrekken (persoonlijk ken ik er geen, maar ik weet zeker dat een multinationaldirecteur of een BZ-ambtenaar er enkele zal kunnen en willen opnoemen); van iemand uit het Alexander Herzen-comité zul je niet makkelijk de naam horen van een hedendaagse Russische schrijver die èn goed èn niet dissident is; de Telegraaf zal niet gauw iets onvriendelijks schrijven over koningin Jullana, in *Free China* (Taiwan) staat *nooit* iets positiefs over China door hen 'het vasteland' genoemd.

Wat wil ik hiermee zeggen? Dat iemand die iets wil 'bewerken' of 'aantonen', altijd gebruikmaakt van een deel van de waarheid.

En daarom lijkt mij de discussie die thans met nieuwe opvlammende hevigheid wordt gevoerd over de heerlijkheden en misstanden in Mao- en post-Mao-China niet zozeer gericht op het *onderzoeken van* de realiteit, als wel op het *tendentieus belichten* van die realiteit. Ieder op zijn beurt laat weg aan immers in zich tegenstrijdige waarheid wat niet in zijn kraam te pas komt.

Momenteel is er in Frankrijk, na een aanvankelijke nogal positieve instelling tegenover het nieuwe (zich trouwens voortdurend vernieuwende) China een ware *nouvelle vague* aan de gang in de vorm van een groot aantal geschriften die maoïstisch China en Mao erbij maar liefst aan kleine stukjes scheuren.

Persoonlijk heb ik er veel moeite mee dat de ‘intellectuelen’ die zich in deze strijd werpen, werkelijk schijnen te geloven dat een zo kolossale samenleving met zulke zwart-wit-schijnwerpers kan worden belicht. Zij zijn m.i. niet allereerst uit op een onderzoek naar de, of liever een, waarheid, maar naar het bewijzen van hun eigen gelijk. Deze intellectuelen stellen zich op als politici, en gebruiken dàt deel van de feiten dat hun argumentatie versterkt.

Daarmee wil ik allerminst het waarheidsgehalte van die feiten *op zich* betwijfelen, althans niet voor iemand mij overtuigt van het tegendeel. Maar wèl lijkt het mij voor een verantwoorde stellingname (want vergis u niet, allemaal nemen wij stelling en beïnvloeden daardoor de gang van zaken, al is het alleen maar via ons kiezersgedrag) noodzakelijk dat een ‘zwartwit-benadering in China wordt verworpen’. Iemand die *handelt* (bijvoorbeeld stemt, of geld stort, of een dissidenten-boek koopt), gedraagt zich al zwartwit; hij doet iets, dus iets anders doet hij niet. Maar iemand die leest, leert, denkt, moet op zijn minst, wil hij in zijn eigen integriteit blijven geloven, tegenstrijdige feiten tot zich durven en willen toelaten.

Daarom, hèhè, had dit nou niet wat korter gekund, ben ik zo blij met de onlangs in het Nederlands vertaalde autobiografie van de (nog??) in Parijs wonende Chinese concert-pianiste Chow Ching-lie, Julie Chow.

‘Ik heb Julie ontmoet,’ aldus optekenaar Georges Walter, ‘...in een televisiestudio ...zij was met haar dochter een van de genodigden bij de literaire uitzending...gewijd aan

boeken over China...iedereen die, al was het maar voor enkele weken, had kunnen verblijven in een land dat voor vreemdelingen nog nauwelijks openstond...kwam terug met een boek. Toen Chow Ching-lie mij gedeelten uit haar leven vertelde, realiseerde ik mij dat haar biografie een boek zou kunnen worden dat op geen enkel van dat soort leek... De geschiedenis van China door de de hare heen werd des te authentieker omdat zij geen geschiedkundige was...'

Julie Chow, geboren in 1937, groeide op in een China dat al flink werd verscheurd door de beginnende en weer onderdrukte revolutie, de oorlog met Japan; toen het land in 1949 werd 'bevrijd, in elke betekenis van het woord' zoals zij het uitdrukt, was zij dertien jaar oud. Op die leeftijd wordt zij uitgehuwelijkt aan een oudere, zieke man die zij absoluut niet wil, en op haar veertiende is ze moeder van een zoon. Julie komt uit een eenvoudig gezin, de vader is onderwijzer maar moet om den brode soms in zaken, de moeder is een heel simpele vrouw die het ene kind na het andere baart en, uit angst voor de nooit-vergeten armoede uit haar eigen jeugd, de uitzonderlijke mooie Julie dwingt tot het huwelijk met de zoon uit een van de rijkste familie van Sjanghai.

Julie heeft de afschuwelijkste dingen te vertellen, uit eigen ervaring en uit die van haar moeder, grootmoeder, tantes, schoonzusters, schoonmoeder, over het leven van de vrouw in China. Een slavernij die uiteraard niet op slag ophield met de intrede van Mao-Tse-Toeng. Wanneer Julie haar gedwongen huwelijk begint (maandenlang hebben zijzelf èn haar broer en zuster er zich met hand en tand tegen verzet; ook is ze al verliefd op een jongen die erg op haar broer lijkt, Louis Ho, maar hij moet verdwijnen als een schim in de nacht) ondergaat zij, door de enorme bruiloftsfeesten die het verkeer in Sjanghai in de war stuurden, en door haar volslagen onvoorbereid zijn alsmede de afschuw van haar ziekelijke echtgenoot, een reeks onbeschrijflijke beproevingen. Bovendien wordt ze op slag de slavin van haar schoonmoeder, zoals dat in het feodale China gebruikelijk was. Niemand die haar belevenissen op dit gebied heeft gelezen zal het niet kunnen meevoelen dat Julie in Parijs, tijdens het vertellen van haar verhaal, herhaaldelijk getuigt van haar dankbaarheid jegens Mao Tse-Toeng dat hij de Chinese vrouw heeft bevrijd. En wat dat ècht betekent (tegen het verleden van voor 1949) zal iedere lezer van dit boek begrijpen.

Maar als Julie nu een 'geëngageerd' schrijfster was geweest, er opuit aari te tonen hoe verschrikkelijk de positie van de vrouw vroeger was, en hoeveel beter nu, dan zou zij een aantal van de feiten hebben weggelaten: namelijk die hele persoonlijke ontwikkeling in haar huwelijksleven, waarin zij langzamerhand begrip, warme genegenheid en oprecht respect gaat hebben voor haar uiteindelijk zachtmoedige echtgenoot.

Evenmin zou het in zo'n verhaal passen dat Julie begrip krijgt voor de jaloezie van haar sterk aan de ziekelijke zoon gebonden schoonmoeder, vooral wanneer deze Julie het wonderlijke verhaal doet van wat er om die geboorte heeft plaatsgehad. Dat is helaas te lang om hier te citeren, maar, zoals ook op vele andere momenten van Julie's leven: vreemde visioenen, uitgekomen voorspellingen, helderziendheid, macabere geneeswijzen, spelen hier een *overtuigende, geloofwaardige* rol.

Als Julie vijf jaar oud is moet haar vader op reis, dwars door een door de Japanners bezette zone heen. 'Als je daar door de Japanners werd gegrepen werd je direct afgemaakt.' Julie's moeder is erg ziek. Voortdurend gekweld door angst om haar ouders, neemt de vijfjarige het besluit een helderziende vrouw op te zoeken. Deze

voorspelt haar dat haar moeder zal genezen, en dat zij haar vader zal weerzien als de maan op de helft is gekomen (de voorspelling wordt bewaarheid). Bovendien zegt de vrouw: ‘Op een dag zul je een zeer bekende persoonlijkheid zijn. Dat staat geschreven in de sterren van de hemel. Je moet een kunst leren waarbij iets gebruikt wordt dat veel metaal bevat.’

Wanneer de grote vergaderingen beginnen merkt Julie, nu min of meer gevangen in haar zeer rijke schoonfamilie, aanvankelijk niet al te veel van de strijd die er vlak in haar buurt wordt gestreden. Herhaaldelijk meldt zij dat zij nog jarenlang hun betrekkelijk rustige bourgeois-leven kunnen voortzetten. Het zijn gedeeltelijk familie-omstandigheden die tot allerlei verhuizingen aanleiding geven, maar ook krijgt de rijke schoonvader uiteraard moeilijkheden, zodat deze zich in Hongkong gaat vestigen.

Ook alweer helemaal buiten ieder ‘boekje’ om, beschrijft Julie, in principe instemmend met de Grote Omwenteling, hoe persoonlijke willekeur en onrecht *aan beide kanten* van de revolutie, hun invloed blijven uitoefenen. Julie vervalt echter niet in de fout, naar aanleiding van ook haar moeilijke en onaangename ervaringen, de revolutie als geheel te verwerpen.

Zij overziet haar persoonlijk leven en de gebeurtenissen met een heldere blik, die waarschijnlijk zo openstaat voor niet-dogmatische interpretaties doordat zij in haar jeugd al velerlei invloeden onderging:

‘Ik ben geboren in een feodaal China, dat in het binnenland overgeleverd was aan de plundering van de “oorlogshereri” en aan die van de vreemdelingen...Ik ben opgevoed door een vader die mij de principes van de traditionele Chinese moraal heeft ingeprent, terwijl hijzelf werd gekenmerkt door een opvoeding op zijn westers. Mijn moeder was een echte Chinese boerin, een vurig Boeddhiste, maar ik heb een Amerikaanse school bezocht, waar ik als klein meisje tegelijk heb gebeden tot boeddha en Jezus Christus. Ik ben vlak voor de Chinees-Japanse oorlog geboren, maar hoe meer China zich bewust werd van zichzelf en zijn eenheid, des te meer stelden Tsjang Kai-sjek en de “nationalisten” zich onder bescherming van de Amerikanen... Sjanghai vertegenwoordigt dan reeds al de verwarring van China...’

Evenmin als Julie in politiek opzicht idealiseert, idealiseert zij zichzelf. Zij constateert meer dan eens, alsof het een ander betrof, dat zij bijzonder mooi was (en geeft ook aan hoe dat komt: doordat haar moeder tijdens de zwangerschap erg veel watermeloenen at, zodat ‘ik het enige kind in mijn familie ben geweest, dat nooit een puist heeft gehad en waarvan de huid altijd zacht was als zijde.’) Maar ze beschrijft ook royaal hoe woedend ze wordt als haar man haar vertelt dat hij ten dode is opgeschreven inplaats van dat ze medelijden voelt, en hoe wraakzuchtig ze in andere gevallen optreedt.

Dat is het waarom deze levenbeschrijving zo onmisbaar is naast al die geëngageerde tendenzboeken pro en contra: omdat het ruim plaats biedt aan *tegenstrijdige* of althans niet in eenzelfde kader passende ervaringen en reacties, omdat het de volledigheid bezit van ‘yang en yin,’

of, om met Lucebert te spreken: ‘de ruimte des volledigen levens.’

CHOW CHING-LIE; Tranen in de huwelijksnacht Opgetekend, van een nawoord en van verklarende noten voorzien door Georges Walter.
vertaling: Kdert de Haan
Meulenhoff-Nederland 390 blz. 37,50

Duitse kroniek
André Matthijsse

Het is dat deze rubriek een vast kopje heeft - anders zou ik er *Over het hoofd van Reiner Kunze* boven hebben geschreven, of anders misschien: *Reiner Kunze over de hoofden van de kinderen*. Want het gaat hier niet alleen over een kinderboek, namelijk *De leeuw Leopold*, maar meer nog over de auteur van dat boek, namelijk Reiner Kunze, en bovendien over zijn positie in het cultuurpolitieke klimaat waarmee hij te maken had; dat van de DDR (zoals bekend heeft Kunze zich inmiddels in de BRD gevestigd).

Der Löwe Leopold (met als ondertitel: *Fast Märchen, fast Geschichten* - half sprookjes, half verhalen dus), dat in 1970 verscheen, is het enige kinderboek dat Kunze geschreven heeft; het werd in de BRD op de markt gebracht (S. Fischer, Ffm), Daarvoor was Kunze - nu bekend door zijn prozabundel *Geweldige jaren* (waarover straks meer) - vooral dichter: van poëziebundels als *Vögel Über dem Tau* (1959) en *Sensible Wege* (1969).

Kunze's poëzie heeft twee kanten, die echter beide als zeer individualistisch getint kunnen worden gekarakteriseerd. Aan de ene kant subjectieve gevoelslyriek, min of meer dialectisch in een algemeen kader geplaatst - politieke poëzie, *Agitprop* in de betere betekenis van de term, aan de andere kant. In zijn poëtische ontwikkeling groeien deze twee kanten naar elkaar toe, waarbij laatstgenoemde kant aan gewicht heeft gewonnen.

Kunze (geboren in 1933) behoort tot die dichters die wel als ‘derde generatie’ worden aangeduid, en daarmee wordt de eerste generatie in de DDR bedoeld, die haar literaire verwerkelijking niet meer in het Duitse verleden maar in de realiteit van de DDR putte. Dit feit in combinatie met de genoemde karakteristiek van Kunze's poëzie maakt begrijpelijk dat Kunze het altijd al moeilijk met zjn culturele regenten heeft gehad. Zijn individualisme werd op het zesde schrijverscongres (in 1969) als anticommunistisch bestempeld; waarna hij het contact met de uitgevers in de DDR verloor.

In Nederland kenden we Kunze toen nog nauwelijks of niet. Hij werd hier pas interessant toen zijn naam (veelvuldig) in de affaire Biermann viel; Kunze als vriend maar niet als medestrijder van Biermann. De Arbeiderspers bracht daarop eerder dit jaar die prozabundel uit, nu volgt dat kinderboek. En het kan niet anders dat in een dergelijke constellatie ook Nederland zijn kleinburgerlijke rel kent.

De aandacht immers die de uitgevers hier voor de Duitstalige literatuur hebben - aandacht die blijkt uit het toegenomen aantal vertalingen -, is hoogst twijfelachtig. Niet kwaliteit bepaalt die aandacht, maar commercialiteit: Thomas Mann wordt vertaald omdat hij herdacht wordt, Hermann Hesse omdat hij een rage is, Thomas Bernhard omdat hij een rel veroorzaakte, Wolf Biermann omdat hij zjn land werd uitgeschopt, Kunze omdat hij in die publiciteitsgolf aanslibte. (Alleen uitgeverij Bruna houdt zich niet aan deze code en vertaalt bijvoorbeeld Gerhard Roth; helaas door niemand gekend zodat die vertalingen binnen de kortste keren in grote stapels in de uitverkoop liggen...)

De Arbeiderspers denkt duidelijk anders. Die publiceert *Geweldige jaren* met een extra omslagbandje waarop te lezen staat: ‘Verboden in de DDR’, terwijl de tekst op de achterflap aan het breipatroon uit de koude oorlog herinnert, bovendien (wellicht nog erger) blijk geeft van literair onbenul: Kunze's proza vergelijken met ‘een aan Karl Kraus herinnerend pathos’ kan alleen iemand die nog nooit een letter van Kraus gelezen heeft!

Hiermee wil ik niets ten nadele van de publicatie zeggen, wel van de manier waarop Duitstalige schrijvers een Nederlandse vertaling ‘halen’. En dan zwijg ik maar over de gewoon lullige reactie waarmee Theo Sontrop (directeur van De Arbeiderspers) en Martin Ros (redacteur) meenden kritiek op een dergelijke handelwijze en op de vertaling van Tom Grafdijk te moeten weerleggen; koude oorlog-rethoriek waar de Pruisen nog iets van kunnen leren.

Reiner Kunze bedient zich ondertussen van een heel ander idioom. In dat kinderboek bijvoorbeeld komt die mengeling van kritische maatschappelijkheid en individualisme uitstekend tot zijn recht. Is dat laatste niet zo verwonderlijk - de meeste kinder- en jeugdboeken zijn immers individualistisch gericht -, dat maatschappelijke aspect mag, door de wijze waarop Kunze het gebruikt, opmerkelijk worden genoemd.

De inleiding tot deze verhalenbundel is hiervoor illustratief. Het boek is geschreven voor een meisje, Marcela, maar, zo merkt Kunze al onmiddellijk op, niet voor haar alleen; waarna Kunze vertelt dat Marcela er de oorzaak van is dat hij nu eens een kinderboek schreef. ‘Op een dag ontdekte Marcela dat ik een boek aan het schrijven was.

‘Schrijf je dat boek voor mij?’ vroeg ze.

‘Nee’, zei ik, ‘voor grote mensen’(...) Ik legde haar uit dat het een boek voor grote mensen moest worden, omdat de dingen waarover ik schreef alleen door grote mensen in orde gemaakt konden worden en niet door kinderen.

‘Je bedoelt zeker de wegen?’ vroeg ze. ‘Hoezo de wegen?’

‘Nou, je zegt toch altijd dat die in orde gemaakt moeten worden?’ Ze dacht aan gaten in de weg, en dat vond ik een goed idee (...) En dus zei ik tegen Marcela dat ze gelijk had en dat ze zich moest voorstellen dat het een boek was over wegen, waarover de mensen maar heel moei-

lijk of helemaal niet meer naar elkaar toe kunnen rijden of lopen.'

In feite is *De leeuw Leopold* net zo'n boek geworden. In het titelverhaal komt een speelgoedleeuw tot leven, die tenslotte in een circus terecht komt. Een van zijn beroemdste nummers komt er op neer dat hij ondanks alle aandrang van een dompteur met een zweep niet door een hoepel wil springen, dat echter al spelend en lachend met een clown wel doet. Het verhaal *De draak Jakob* gaat over de ambtelijke problemen bij het verzenden van een vlieger naar een ziek jongetje; bureaucratie ten voeten uit, begrijpelijk gemaakt voor kinderen. En zo heeft elk verhaal wel wat te vertellen. Niet over een of ander Duits-democratisch falen (wat wij er zo lekker kunnen uithalen), maar over lastige wegen tussen mensen.

Jammer dat er mensen zijn, die daarom Kunze's weg versperren. En merkwaardig dat er dan weer andere mensen zijn, die aan die weg meer bijzondere betekenis hechten dan gerechtvaardigd is.

Ik bedoel, welke Nederlandse schrijver kan nog bij een werkelijk literaire uitgever aankomen met verhaaltjes die beginnen met: 'Een oma zong voor haar kleindochtertje een slaapliedje. Maar de toon Dis sloop ervan door. Een toon meer of minder, dat doet er niet toe, dacht hij,' waarna de Dis na een lange tocht ervaart dat elke toon toch zijn eigen specifieke plekje in de wereld heeft waar hij thuishoort - moralistisch oubollige vertelsels dus, moet je die nu echt helemaal uit het buitenland halen?

Of was er een andere reden om deze verhalenbundel van Reiner Kunze door *Hans W. Bakx* te laten vertalen? Bakx heeft wel beters te doen! (Thomas Bernhard vertalen bijvoorbeeld.)

Engelse kroniek/James Brockway

Onder de titel ‘Lucky Jim Still Lives’ reageerde auteur en journalist Auberon Waugh op het boek *Children of the Sun* van Martin Green zelfs vóórdat de Engelse uitgave beschikbaar was. Waugh reageerde op de Amerikaanse editie maar daarin bleken vele veranderingen nodig voordat het boek veilig in Engeland kon verschijnen. Geen wonder eigenlijk, dat Waugh niet wachten wilde maar zijn kans in *Books and Bookmen* greep, om over het boek te fulmineren, want tot deze ‘Sonnenkinder’ - de Engelse zogenaamde ‘decadente’ schrijvers van deze eeuw - rekende Green ook Auberon Waugh's vader, de beroemde romanschrijver, Evelyn Waugh.

Op een ongewoon fel-satirische en vermakelijke wijze viel Waugh boek en auteur aan. Green, die Engeland meer dan 20 jaar geleden verliet - hij doceert de Engelse letterkunde aan Tufts Universiteit in de V.S. - was ‘scum’, een ‘guttersnipe’ (uit de goot) een ‘Orwellian non-person’. ‘Scum’, nota bene, is de uitdrukking die door Somerset Maugham in 1954 is gebezigd, om de nieuwe, jonge auteurs uit de universiteiten van de provincie (de ‘redbrick’ universiteiten, die niet bepaald sjiek zijn te beschrijven, figuren als Kingsley Amis, John Wain enz., de zogenaamde ‘Angry Young Men’ van weleer.

Toen Green's boek eindelijk in Londen verscheen, werd het met zeer uitgebreide recensies begroet. En de kritiek die er op geleverd werd, was niet altijd literair van aard. Green een ‘oud-HBS-er’ - een ‘grammar-school boy’ - valt namelijk een groep in zijn boek aan - de rijke, bevoordeelde, verwende jonge mensen die Engelands duurste scholen hadden doorgelopen - Eton, Harrow, Winchester - en daarna naar de universiteiten van Oxford en Cambridge gingen, niet zozeer om iets te leren maar wel om iets te zíjn, om iets in de Britse samenleving te worden. Om de sleutel tot sukses op zak te hebben, het paspoort tot de Britse samenleving.

Het waren hedonisten, gourmets; ze leefden voor de kunst, maar dan vooral voor de kunst van rijke lieden. Ze waren anders, extravagant. Ze hielden van het exotische. En zeer veel in hun gelederen waren homoseksueel. Hun wereld kan misschien het treffendst worden gekenschetst door figuren niet uit de letterkunde maar uit het ballet en de muziek te noemen: Diaghilef, Nijinksy, Stravinsky. Maar ik kan hun wereld en hun houding ook aanduiden door enkele woorden van Sir Harold Acton (een van de figuren, die Green ten onrechte in dit boek tot een van zijn hoofdfiguren promoveert) te citeren: ‘It is undeniable, however, that I love beauty. For me, beauty is the vital influence pervading the universe - glistening in stars, glowing in flowers, moving in clouds, flowing with water, permeating nature and mankind....’

Enkele namen onder de betrokken schrijvers zijn: de Sitwells (Edith, Osbert, Sacheverell), de Bloomsbury-groep, met Virginia Woolf, Lytton Strachey en hun vrienden, de redacteur en schrijver Cyril Connolly, Evelyn Waugh, Sir John Betjeman, en de jonge schrijvers van de jaren dertig, de ‘naïeve decadenten’, Auden, Isherwood en Spender. Onder hun franse broeders vond men André Gide en vooral Jean Cocteau. (Van de genoemden waren zeven homoseksueel).

Tegenover deze schrijvers stelt Green de ‘decent’ mannen, figuren als D.H. Lawrence (zoon van een mijnwerker), George Orwell (die probeerde, maar tevergeefs, zich met de arbeiders en de armen te identificeren, al was hij te Eton opgevoed), de kritikus F.R. Leavis (Lawrence-bewonderaar) en recentere figuren als Doris Lessing en twee bekende socialisten onder onze culturele sociologen, Richard Hoggart (auteur

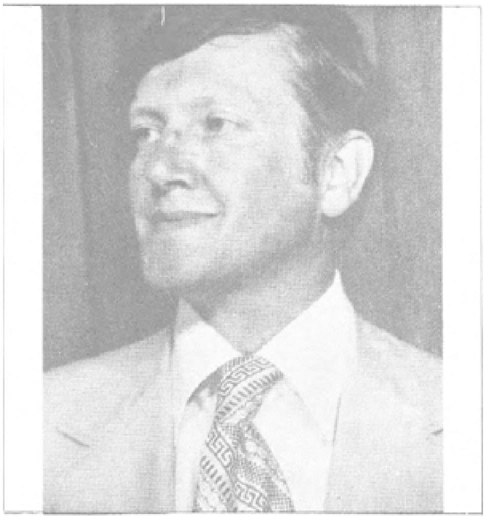
o.a van *The Uses of Literaey*) en Raymond Williams. Auberon Waugh reageert hierop door voor te stellen, dat wij ‘decent’ met ‘dull’ (saai) vervangen. Green's these noemt hij ‘drivel’ (onzin). Hij schrijft zijn oordelen aan afgunst toe en hij eindigt met de zucht: ‘God zij dank - we hebben hem verdreven!’ D.w.z. naar Amerika verbannen.

Wat dit stuk Engelse culturele en literaire geschiedenis echter voor de buitenlander heel misleidend maakt, is de curieuze keuze die Green gedaan heeft, wat zijn hoofdfiguren betreft. Als voorbeelden van deze decadente schrijvers kiest hij wijlen Brian Howard, de beruchte dandy en homoseksueel, die altijd tussen de jaren twintig en het jaar 1958, toen hij in Parijs zelfmoord pleegde, in literaire kringen te vinden was, en Sir Harold Acton, die wel bekendheid als estheet en historicus geniet maar nauwelijks als schrijver *pur sang*, en die nu sinds jaren in zijn paleis te Firenze, Italië, woont, waar hij in een stijl leeft, die men in Engeland allang vergeten is.

Deze keuze is vreemd en verdacht, omdat deze twee figuren, hoewel echte ‘dandies’ en ‘decadenten’ - de homoseksueel Howard was om zijn extravagante en decadente levenswijze zelfs befaamd - geen representatieve figuren zijn. Niet tenminste, als letterkundigen. Howard, steenrijk - het geld was uit Amerika afkomstig - schreef niettemin socialistisch-getinte artikelen voor het bekende Engelse socialistische weekblad, *The New Statesman*, maar verder zo goed als niets; terwijl Sir Harold Acton, die men nog steeds maandelijks in *Books & Bookmen* lezen kan, nauwelijks als scheppend kunstenaar te beschouwen is. Wel echter als connoisseur.

Een ander bezwaar ligt in het feit dat Green voor een zeer groot deel slechts gegevens herhaalt, die reeds in andere boeken te vinden waren - in het werk van Sir Harold en in de bekende biografie van Brian Howard door M.J. Lancas-

ter.



Martin Green

Als hij echter voorzichtig treedt en er steeds aan denkt, dat de visie van Green door zijn andere afkomst inderdaad best gekleurd kan zijn, en dat hij dus door vooroordeel beïnvloed is, wat zijn waardeoordelen en reakties betreft, zal de buitenlandse lezer in *Children of the Sun* veel nuttigs en ook veel boeiends vinden. Gecharmeerd door de stijl van Green's proza kon ik echter niet raken. In tegendeel - overal vindt men hier nogal stijlloze, ondoordachte taal en talrijke tekenen van de Amerikaanse taalziekte. Het lezen van het laatste hoofdstuk - Hoofdstuk 11 - ‘Confessions and Conclusions’ zou ik vooral willen aanbevelen, maar hier vooral moet men kritisch lezen en op z'n *qui vive* blijven. Het is echter wel nodig, om te weten, dat Green, volgens Auberon Waugh, wat achter gebleven is: ‘he has never moved on’. Inmiddels zijn zijn jonge helden, de ‘decent young men’ van de jaren vijftig zelf gevestigde figuren en wat decadent en reactionair geworden, Waugh schrijft namelijk: ‘But here is Green, pickled like some embryo rat in formaldehyde, a perfectly preserved specimen of the breed my father was writing about in 1956. At that time, the new race of hungry, rat-like, underprivileged and ambitious young men seemed to constitute a serious threat to the world of letters. Since then, it is true, the world of letters has collapsed and disappeared, although not, I would argue, as a result of proletarian assault. What has destroyed it is a decline of educated interest in letters and, more importantly, a general decline of education and feeling.’ Er zijn velen die het dáár niet mee eens zijn. De wereld van Evelyn Waugh is inderdaad langzamerhand verdwenen. Maar of er niets in de plaats gekomen is, is zeer de vraag.

Finalmente; zeer ongerijmd en komisch zelfs lijkt het, dat Green aan het eind van zijn betoog zijn toevlucht tot Nabokov neemt. Deze Rus ziet Green als onze literaire redding, de schrijver die de sleutel houdt tot Engelands bevrijding op letterkundig gebied. Nabokov, de literaire ‘dandy’ par excellence!

MARTIN GREEN: Children of the Sun
Constable, Londen, £ 7,50

B. Howard als vrouw vermond

de dichter Rupert Brooke
de prins van Wales

Franse kroniek
Pierre H. Dubois

Patrick Modiano, Livret de famille

Een van de opmerkelijkste figuren onder de jongere Franse schrijvers is Patrick Modiano, die in 1968 plotseling in de aandacht kwam met zijn roman *Place de l'Etoile* (Gallimard), waarvoor hij de Prix Roger Nimier ontving. Volgens het omslag was hij op dat moment 21 jaar. Dat was, gegeven de zeer persoonlijke en bewonderenswaardige stijl, al iets bijzonders. Maar er was nog iets anders dat het boek zo'n geheimzinnige aantrekkingskracht gaf. De roman speelt namelijk voor een groot deel in het Parijs van de bezetting, waarin de Place de l'Etoile niet alleen het bekende Parijse plein is dat te identificeren valt met de daarop uitkomende rue Lauriston, waar de Gestapo zijn martelkamers had, maar bovendien herinnerde aan de plek waar de Joden hun verplichte ster droegen. Het motto van het boek luidde dan ook als volgt: ‘Au mois de juin 1942, un officier allemand s'avance vers un jeune homme et lui dit: “Pardon, monsieur, ou se trouve la place de l'Etoile?” Le jeune désigne Ie côté gauche de sa poitrine’.

Nu was het merkwaardige van deze roman dat de auteur die tijd niet persoonlijk kan hebben meegemaakt, omdat hij pas na de oorlog werd geboren, maar dat hij die jaren weet op te roepen met een zo beklemmend authentiek gevoel voor realiteit dat tot dusver niemand die deze periode wèl beleefde hem daarin heeft overtroffen.

Een jaar na deze roman volgde een tweede. *La Ronde de fluit*, in 1972 een derde *Les Boulevards de ceinture* (bekroond met de grote romanprijs van de Académie Française), die beide eveneens dit décor hebben en niet minder beklemmend en meesterlijk geschreven zijn.

Die stijl, allereerst, heeft gebruik gemaakt van de verworvenheden van de ‘nouveau roman’ door de onderkoelde, zakelijke, nauwgezette objectiviteit, waarmee een van buitenaf bekeken en beschreven werkelijkheid (verbeeldingswerkelijkheid) zich op het netvlies van de lezer vasthecht en een zelfstandig leven gaat leiden. Er is geen sprake van het toepassen van een stijl-procédé en volkomen afwezig is dan ook de vaak door steriliteit gekenmerkte verstening van die ‘nouveau roman’-stijl. Er is bij Modiano een nerveuze tastbaarheid in deze onderkoelde wereld die weliswaar een gevoel van vervreemding veroorzaakt, maar het contact niet verhindert. Integendeel, er ontstaat juist een heel intiem contact van een uiterste discretie en reserve dat de lezer zeer nauw bij het onderwerp betrekt zonder hem tot een ‘voyeur’ te maken.

De tweede merkwaardigheid is het decor van deze verhalen: het klimaat van de bezetting gedurende de tweede wereldoorlog en de verbazingwekkende subtiliteit, de gevoelsmatige en herkenbare exactheid van de sfeer die hij oproept en niet uit ervaring kan hebben gekend.

Ik spreek van decor. Maar een zo sterke gebiologeerdheid, die tot identificatie wordt, wijst toch wel op iets fundamenteels. Wat Modiano klaarblijkelijk in die tijd aantrekt, zijn de geheime, duistere aspecten ervan, het ‘godenschemering’-karakter, de troebelheid, de dubbelzinnigheid van verraad, misdaad, de woekering van het

mysterieus-verdorvene, de sfeer van louche onbetrouwbaarheid. En het eigenaardige is dan weer, dat wat hem daarin vasthoudt niet een morbide wellust of verrukking is, het is een bedwongen passie, een koele hartstocht, maar onder die gereserveerdheid en schroom tegelijkertijd een doordringende gevoeligheid.

In 1975 verscheen een vierde roman, *Villa triste*, met alle kenmerken van wat men nu wel het authentieke schrijverschap van Modiano noemen mag, maar die zich ditmaal niet in de bezettingsjaren afspeelt, ofschoon de atmosfeer hetzelfde mysterieuze karakter behield. Deze roman vertoonde overigens wel andere elementen uit zijn voorgaande werken, en met name een erg belangrijk element: het zoeken naar zijn identiteit. Wie ben ik? waar kom ik vandaan? uit welke sfeer, welk milieu, welk klimaat ben ik voortgekomen?

Er kan nauwelijks twijfel over bestaan dat hier de bron ligt van zijn thematiek en zijn sfeer, en evenmin dat die bron te maken heeft met de bezetting en met een hele of gedeeltelijke joodse afkomst.

Zijn nieuwste, onlangs verschenen boek vormt daarvan de bevestiging. Het heet *Livret de famille* (Gallimard, 1977) en het is geen roman, geen verhaal, maar een verzameling van vijftien in de eerste persoon geschreven episodes uit het leven van de verteller die zich Patrick Modiano noemt en die niet geboren blijkt in 1947, maar in 1945, een paar maanden na de bevrijding. Een 'livret de familie' is zoiets als een trouwboekje, een officieel document dat, zoals het omslag zegt, ieder mens verbindt met de maatschappij waarin hij ter wereld komt. Met administratieve zakelijkheid worden er een aantal gegevens in vermeld, ouders, huwelijken, kinderen, geboorten, sterfgevallen. Het eigenaardige van dit boek is dat nauwgezette autobiografische feiten hier gemengd zijn met denkbeeldige herinneringen.

Het is deze vermenging die het boek tot een zo belangrijke sleutel in dit oeuvre maakt, afgezien nog van het feit dat ook ditmaal de eigen toon en sfeer van Modiano weer zo sterk aanwezig zijn dat het als kunstwerk een aantal van zijn ontroerendste en sterkste bladzijden bevat.

In de negende episode van deze diachronische

reeks, waarin hij vertelt over de tijd waarin hij als twintigjarige Franse lessen gaf aan de Cours Florimont in Lausanne, komt de volgende betekenisvolle passage voor:

'Je n'avais que vingt ans, mais ma mémoire précédait ma naissance. J'étais sûr, par exemple, d'avoir vécu dans Ie Paris de l'Occupation puisque je me souvenais de certains personnages de cette époque et de détails infimes et troublants, de ceux qu'aucun livre d'histoire ne mentionne. Pourtant j'essayais de lutter contre le pesanteur qui me tirait en arrière, et rêvais de me délivrer d'une mémoire empoisonnée. J'aurais donné tout au monde pour devenir amnésique' (blz. 96).

En op een andere plaats, in de (prachtige) veertiende episode, waarin hij het huis aan de Seine bezoekt, waar zijn ouders woonden op het moment, waarop hij in juli 1945 werd geboren, zegt hij: 'Et comme les couches successives de papiers peints et de tissus qui recouvrent les murs, eet appartement m'évoquait des souvenirs plus lointains: les quelques années qui comptent tant pour moi, bien qu'elles aient précédé ma naissance' (blz. 167).

Tot tweemaal toe dus is er die rechtstreeks vermelding van een herinnering die aan zijn geboorte voorafgaat; men kan er niet aan voorbij dit in verband te brengen met het feit dat zijn romans, spelend in de periode vóór zijn leven begon, die intense realiteitservaring, die onontkoombare werkelijkheidsbeleving hebben van iemand die in die tijd hééft geleefd. Het geldt des te sterker omdat Patrick Modiano zijn biografie hier zo duidelijk in het geding brengt. Dat hij tegelijkertijd zijn mysterieuze inspiratie hiermee niet verkláárd, is natuurlijk evenzeer een feit. Men kan inderdaad zeggen, zoals Bertrand Poirot-Delpech het deed in zijn bespreking van dit boek in Le Monde dat deze herinneringen alle biografische en psychologische sleutels van zijn schrijverschap geven, maar 'op de manier van sommige goochelaars die doen alsof ze hun truc laten zien, maar tegelijkertijd het raadsel nog groter maken'.

Deze bundeling van betekenisvolle momenten uit zijn bestaan (voor hém, maar dus ook voor de in zijn werk geïnteresseerde lezer) volgt, als gezegd, geen chronologische orde. Het begint ermee dat hij de geboorte van zijn eigen dochtertje gaat aangeven in gezelschap van een oude vriend van zijn vader, een vader die hij in tien jaar niet heeft gezien en van wie hij de verblijfplaats niet kent.

Vanuit dit punt - men zou kunnen zeggen in zekere zin: vanuit de verankering van zijn bestaan door het nageslacht - gaat hij als het ware op zoek naar zijn eigen identiteit. Hoe begrijpelijk dit is in de werkelijkheid van zijn biografie wordt duidelijk, wanneer men weet (en men komt het in de loop van deze vertelde herinneringen te weten) dat de vader onder een valse naam getrouwd is, omdat hij joods was en onder de bezetting trouwde, ondergedoken voor de nazi's in de Haute-Savoie.

Heen en weer schuivend in de tijd vertelt hij over zijn moeder, een achttien-jarige Belgische actrice die in 1940 niet met haar joodse regisseur wegvluchtte, maar later in Parijs terechtkwam in 1942, waar zij Duitse films van ondertitels in het Frans voorzag voor haar levensonderhoud.

In een andere episode is de verteller dan ineens weer vijftien jaar oud en met zijn vader te gast op een kasteel in Sologne temidden van rijke adel en parvenu's om deel te nemen aan een klopjacht, die hij verafschuwt. In de al genoemde episode in Lausanne ontdekt hij bij de radio een man die, onder een andere naam, een rol gespeeld heeft bij het opsporen van joden in het Parijs van de bezetting, en die hij overweegt te doden. Hij maakt zelfs een afspraak met hem op een stille plek, maar rijdt door als hij de man ziet staan, 'une pauvre veille tante qui attendait sur le trottoir

et à laquelle on avait posé un lapin' - een arme oude flikker, wachtend op de stoep, die voor de gek gehouden is.

Er is zonder twijfel ook iets Proustiaans in deze ‘recherche du temps perdu’, - een tijd waarvan men zich de geheimzinnige aantrekkingskracht kan voorstellen, wanneer de fantasie zich meester maakt van in een glimp geziene visioenen: het toeval van een kerst-réveillon in 1942 met acteurs (onder wie de destijds bekende Japanse, Amerikaan geworden acteur Sessue Hayakawa), waar Lucienne Boyer ‘Parlez-moi d'amour’ zong dat verboden was omdat een van de schrijvers joods was, het réveillon waarop zijn ouders elkaar ontmoetten en waaraan de auteur zijn bestaan dankt.

Het is een schimmenspel dat hij najaagt, een spiegelzaal waarin hij telkens even in een spiegel verschijnt of waarin hij een ogenblik iets of iemand meent te herkennen. Verder gaat het niet, - voor wat het strikt autobiografische betreft. Maar de perspectieven die de verbeelding en deze gegevens opent, reiken tot in de ruimte: poëtische nostalgie, niet van een raadselachtig verleden, maar van een sterrennacht.

[Nummer 50]

Tuin van het huis in Oudshoorn -1897

J.C. Bloem en zijn ouders

Het huis in Oudshoorn

Zijn grootmoeder van vaderszijde

Persoonlijke herinnering
W.H. Gispen

Toen ik in 1916 in Rotterdam een fabriekje had gevestigd, waarin ik kunstsmeedwerk ging maken had zich dat in 1917 al zo ver ontwikkeld, dat ik het oorbaar achtte om samen met een vriend een kunsthandel op te richten, ‘Het Gulden Vlies’ op de Schiedamse Singel. Als beheerders traden voor mij op Alexander Stapf en zijn vrouw Miep Kools, die de leiding had gehad in een toonkamer van de Zuid-Hollandse Vereniging tot Bevordering van Kunstnijverheid en Volkskunst. Miep Kools was een aantrekkelijke jonge vrouw, levendig, welbespraakt en zeer aantrekkelijk voor mannen en het duurde dan ook niet lang of het souterrain waar we het kantoor gevestigd hadden, kreeg na vijf uur meer het karakter van een kleine societeit, waar verschillende kunstenaars elkaar ontmoetten. Onder hen was Victor van Vriesland, die me meenam naar de Bodega op de Coolsingel om daar Jacques Bloem te ontmoeten, zoals hij zei een van onze grootste dichters. Toen wij de Bodega binnenstapten was die nog niet gearriveerd. Later, hem beter kennende, begreep ik dat ik dat ook niet had mogen verwachten, gelet op de waarschijnlijkheid, dat hij nog in een ander café zou zitten en tijd voor hem een begrip was dat hem nooit sympathiek was geweest of ooit zou worden. Daar is hij, zei Van Vriesland, toen er een keurig heer met een bolhoed op, een beetje verloren om zich heen kijkend, aarzelend tussen de eerste tafeltjes doorschuifelde. Niet bepaald het romantische prototype van een dichter. Niets in zijn uiterlijk wees op de artist. Geen lange haren, baarden of snorren, noch rood of blauw geblokt overhemd, geen trui, zelfs geen manchester broek, maar een effen donkergrijs maatpak met witte boord. Een rustig gelaat, een eivormig hoofd met goed gevulde wangen, glad geschoren en een gouden bril op de neus. Hij maakte meer de indruk van een deftige notaris, een heer. Dat woord had toen nog een gunstige betekenis en veronderstelde dat men te maken had met iemand die een goede opvoeding had genoten, sprak met een beschaafd accent in welgekozen bewoordingen, maar ook dat hij zich tegenover zijn medemensen zou gedragen zoals van een heer verwacht werd, als gevolg van zijn innerlijke houding.

Bloem was toen werkzaam als nachtredacteur bij de Nieuwe Rotterdamse Courant en hoewel hij dus niet behoefde uit te rusten van een afmattende dagtaak, bestond voor hem de klemmende noodzaak zich door het tot zich nemen van iets lichaam en geest verfrissends voor te bereiden op zijn nachtelijke arbeid. Dat dit geen ‘frisdrank’ was behoeft niet benadrukt te worden.

Hij bleek een aangenaam causeur, sprak met zachte stem over koetjes en kalfjes, nooit over politiek, was nooit agressief maar bleef vriendelijk. Alleen, maar dat maakte ik pas later mee, er was één ding waar hij niet tegen kan. Als hij behoorlijk was voorgesteld als meneer Bloem en de nieuwkomer sprak hem dan verder aan als meneer Blom. Hoewel hij zich nooit liet voorstaan op zijn dichterschap; dit was toch zijn eer te na en de onverlaat kreeg een paar pittige opmerkingen te horen, waar hij het voorlopig mee doen kon.

Laatst lag ik eens 's nachts wakker. Mijn beproefde middel tegen dit euvel, het lezen van een krantenartikel over de actuele Nederlandse politiek, waardoor na enige minuten mijn ogen dichtvallen en de krant op de grond, bracht geen baat. Wel ontglipte de krant aan mijn handen en plotseling schoten mij de regels van Jacques

Bloem in gedachten, door A. Roland Host geciteerd in zijn 'Bij het graf van J.C. Bloem', uit: In den Verleden tijd.

Denkend aan de dood kan ik niet slapen En niet slapend denk ik aan de dood.

Dat was de grote kwelling in zijn leven. Denken aan de dood. Want hij hield zo intens van het leven, en de dood is de enige zekerheid in het bestaan. En dit gevoel, eenvoudig en helder uitgedrukt in twee regels, in gewone, dagelijks gebruikte woorden, maar die door hun schikking ineens uitdrukking geven aan een gedachte, die geen gedachte maar een gevoel is. Een gevoel dat in deze twee regels een vorm gekregen heeft, waardoor het tot poëzie is geworden, waardoor ook een niet dagelijks met de dichtkunst in aanraking komend mens, getroffen kan worden. De verzen van Jacques Bloem hebben mij altijd getroffen door hun grote eenvoud van taalgebruik, dat juist zo sterk de inhoud, gevoel, in vorm brengt.

Onze kennismaking groeide uit tot een langdurige vriendschap, totdat de dood, die hij altijd zo gevreesd had hem wegnam. Maar het vriendschapsgevoel is voor mij volkomen levend gebleven. Ik kan mij eigenlijk nooit voorstellen dat hij er niet meer echt is en soms als ik alleen in mijn kamer zit te dromen, heb ik het gevoel dat hij zo naar binnen kan stappen.

Bloem had een groot aantal vrienden. Niet zo maar kennissen, maar echte vrienden, die veel voor hem overhadden. Als ik mij nu afvraag, wat het toch was, dat zo onnoemelijk veel mensen zich zo sterk tot hem aangetrokken voelden, dan

is dat nog niet eens zo gemakkelijk te zeggen. Hij had één eigenschap, die vele mensen - overigens in alle opzichten voortreflijke, knappe, brave, aardige, hoogstaande lieden - missen. Ik zou hiervoor het woord ‘charme’ kunnen gebruiken, maar dan vrees ik dat sommigen zullen denken aan de poezigheid van een Sterreclame-juffrouw, die zoet glimlachend een potje badzout omhoog houdt. Ik kan misschien beter zeggen een overrompelende innemendheid, zoals ook een kind soms kan hebben.

Als hij de kamer binnenstapte, een glimlach op de lippen, op je afkwam om je de hand te drukken, dan sprong je op uit je stoel, er verscheen onmiddellijk ook een glimlach op je eigen gezicht en je voelde meteen een warmte in je opstijgen. Er is een oud beeld, duizende malen gebruikt, versleten, afgezaagd tot en met, dat van de zon die door de wolken van een grauwe lucht doorbreekt. In dit jaargetijde, in de herfst kunnen we het haast dagelijks meemaken, de grijze, effen grijze lucht en dan daarin de plotselinge splijting en dan ineens dat gouden licht. Zo was het altijd als hij binnenkwam. ‘Hoe gaat het, oude Jacques, ga zitten. Een borrel?’

‘Je weet dat daar geen tegenstander van ben Wim, graag’, en het contact was er weer. Mijn vrouw werd uitbundig begroet: ‘Riek, je bent een engel’. Ze had dan juist zijn belastingbiljet voor hem ingevuld. Want, hoewel begaafd met een superieure intelligentie, hoewel ook meester in de rechten en in het bezit van een grote kennis op allerlei gebied, had hij zo'n onoverwinlijke afkeer van het invullen van zijn belastingformulier, dat gedrukte scherprechterlijke informatiebiljet naar de grootte van zijn inkomen, dat als een ander dat niet voor hem gereed maakte, hij alleen maar een reeks aanmaningen en dwangbevelen ontving. En dan moest mijn vrouw naar de inspecteur om deze gevreesde inquisiteur over te halen een langdurig uitstel te geven. Waarin zij meestal slaagde, want Bloems roem was zelfs tot de belastingburelen doorgedrongen.

Dan werd er weer een borrel geschonken en nog een, het waren er nu pas drie en er ontwikkelde zich eerst een gewoon gezellig huis- tuin- en keukengesprek. Hoe het met die en die ging, wie getrouwd was met of gescheiden van wie, wie van de vrienden ziek was of ziekgeweest en nu weer beter. Vele kunstliefhebbers denken dat je met dichters alleen over gedichten, met schilders alleen over schilderijen mag praten, maar dat klopt niet. Iets anders was het als je met Bloem zelf over literatuur begon. Dan kreeg je direct een contact op een niveau, zoals je zelden overkwam. We hadden lang geleden vele malen Jany Roland Holst, Jan Greshoff en Victor van Vriesland op bezoek en dan vlogen de spitse opmerkingen al spoedig als vonken op en neer. Eens toen er een tentoonstelling van Franse kunst in het Haagse Gemeentemuseum was geopend, maakte ik kennis met een aantal kunstcritici, die waren meegekomen. We konden nogal met elkaar opschieten en ik nodigde ze uit 's avonds een glas wijn te komen drinken. Jacques Bloem logeerde bij ons en was in een ogenblik het middelpunt. De buitenlanders stonden in een kring om hem heen, aandachtig te luisteren naar de opmerkingen die hij in vloeiend frans over hun literatuur maakte.

Iedereen weet dat je een schrijver en een dichter het best leert kennen uit zijn werk. Maar denk nooit dat deze uiting van hun diepste gedachten en gevoelens nu ook zullen corresponderen met uiterlijk gedrag.

Bloem, gehanteerd door de somberste gedachten over het menselijk bestaan, die het leven zoals het zou kunnen zijn zo oneindig ver verwijderd zag van zoals het (in zijn ogen) was, vol mislukking, vol tekenen van ondergang, verrotting, dood, toonde

zich in gezelschap een opgewekt mens met een totaal eigen vorm van conversatie, die altijd geestig maar ook altijd zeer ter zake was, rustend op een sterke ondergrond van een uitgebreide kennis op vele gebieden. Maar nooit een professoraal betoog, nooit een door beroepsbloemist opgebouwd pronkboeket. Altijd een serie van kleurrijke ‘Bloem’ stukjes met tussen het landelijk kruid een groot aantal orchideeën.

Toen hij huwde met Clara Eggink kreeg hij een functie als griffier in Lemmer, daarna in Breukelen. Door de plaatselijke afstand zag ik hem in die jaren minder. Na hun scheiding ontmoette ik hem weer regelmatig in Kijkduin, later in Amsterdam in het Willem Witsenhuis. Clara had toen haar woonschuit, die ergens achter het stadion lag. Ze zagen elkaar geregeld.

Plotseling had zij een oude boerderij gekocht in Kalenberg bij Steenwijk. Zij nodigde mij uit die aankoop eens te komen beoordelen. Als ik mij ooit vergist heb was het toen wel. Ik dacht dat zij zich, ook al was de prijs niet hoog geweest, een flinke strop op de hals gehaald had. Een drassig stukje land aan het eind van de weg langs de Kalenbergergracht, met daarop een wrakkig uitziend bouwsel, met een kapot oud rieten dak.

Maar toen toog zij aan het werk en wat zij er in korte tijd van gemaakt heeft was onvoorstelbaar. Toen, weer zo'n spontane daad, belde zij Jacques op: Zou jij zin hebben het Witsenhuis te verlaten en in de boerderij te komen wonen? Dan blijf ik in de woonschuit, die ervoor ligt. ‘Ik kom’ zei Jacques, ‘ongezien’. Hij kwam en heeft daar toen enige van zijn gelukkigste periodes doorgebracht. Hij was niet meer alleen. Hij was in het Paradijs. Helaas te kort. Paradijstoestanden duren nooit lang. Een attaque verstoorde het geluk. Maar wat ik daar gezien heb, zal ik nooit vergeten. Zoals Clara hem daar verzorgd heeft.

Alleen een groot schrijver, die het lijden van Jacques Bloem daar meegemaakt zou hebben en de liefderijke wijze waarop Clara Eggink hem dag na dag, uur na uur heeft bijgestaan, zou daar een indruk van kunnen geven.

In Kalenberg is hij gestorven. Daar sloeg de dood die hij zijn hele leven zo gevreesd had toe. Een groot dichter en een uitzonderlijk mens en een goede vriend was heengegaan. Maar toch is hij nog dikwijls bij ons.

Dichter van het najaar
C.J. Kelk

'Het Verlangen' heet de eerste grote dichtbundel van Bloem en daarmee rekende hij voorgoed af met de illusies van de jeugd zoals ieder die ervaart. Maar deze worden nooit geheel vervuld naar de volle maat der verwachtingen. Een normaal praktisch mens stelt zich allengs tevreden met het gedeeltelijke, maar een dichter als Bloem kan niet transigeren en blijft een onvoltooid levensgeluk betreuren. Onwillig zich te voegen naar het onvermijdelijke wordt nostalgie hem bijna tot wellust en als symbool kiest hij het najaar. Lente en zomer zijn onherroepelijk voorbij en niets anders is meer te verwachten dan de winter. De jeugdstormen zijn over en wat valt er nog anders dan het einde te verwachten. Dat stemt het aanvankelijk onstuimige hart dat bedaarde, eindelijk bijna tevreden.

Zo zie ik het verloop van dit unieke dichterschap en wat alleen verbaast is dat de poëzie van Bloem, eigenlijk zo neerslachtig, zo vast in het bewustzijn van de Nederlandse mens is doorgedrongen. Men kan dit probleem ook van een andere kant benaderen. Uit de geliefdheid van deze mijmerende, weinig verheven, nimmer idealiserende poëzie blijkt duidelijk het weinig triomfantelijke van onze landsaard die immers staat aangeschreven als nuchter, niet vatbaar voor holle leuzen en in grote trekken waarheidslievend.

Verheerlijking van de natuur zal men bij Bloem spaarzaam vinden. Hij ziet onze bossen 'niet groter dan een krant'. Het zonnevuur dat de zuidervolken doorgloeit en kleur schenkt aan hun levensvreugde - daarvoor in de plaats drukken regen, mist en bewolking hier op het gemoed en doen een toevlucht zoeken bij het warmend vuur, tussen de muren van een huis liefst in een mensenvolle stad. Want daar zijn tenminste andere gedupeerden die hetzelfde lijden; van velen zijn de illusis vervlogen, zo niet van állen.

Jacques Bloem is volstrekt geen populaire dichter in de gebruikelijke zin maar wel raken zijn op ouderwets zwierige, voorname toon gesproken woorden de gemoederen van de bewusten, en dus gekwetsten, als vertolking van hun gevoelens. Juist omdat zijn woordgebruik zo heel eigen en bijna hoofs is, snijdt het des te dieper.

Er is overeenstemmig tussen wat men hem hoort zeggen en wat men meestal buiten het raam te zien krijgt en de verwantschap is er des te hechter om. Zo kon de poëzie van Bloem de verwoording worden van wat leeft in ons ietwat schriel klimaat, onze gelijkmatige natuur en en hoeft ons zijn bemindheid niet te verwonderen. Bloem geeft om zo te zeggen het dichterlijk extract van de Nederlandse volksaard.

Dit komt nog eens heel duidelijk uit in 'Na de Bevrijding'. In het dansend ritme verraadt zich een onderdrukte juichtoon zoals die bij deze dichter zelden voorkomt.

Schoon en stralend is, gelijk toen, het voorjaar,

koud des morgens, maar als de dagen verder opengaan is de eeuwige lucht een wonder voor de geredden.

Sterker nog: hij schaart zich hier onder de bevoorrechten boven de ongeborenen die 'de vrijheid nooit zo zullen beseffen.'

De vele impulsen die dichters voortjagen in de poëzie schijnen bij Bloem min of meer beperkt maar daarom bestaan ze wel. Een normale ontwikkeling, al wordt die vooral gekenmerkt door herdenken, weemoed en berusting, tekent zich in dit

dichtersoeuvre af. Ook de verloren, althans uit het oog verloren liefde blijft op zijn zo eigen toon domineren. De warmte hiervan doorstraalt deze poëzie zodat het klein geluk van de mens er de weerbare kern van vormt. Het geluk dat overblijft als men alle miserie van het bestaan heeft afgetrokken.

Zo kon Bloem, zoal niet populair in de letterlijke zin, de meest betrouwbare metgezel worden van de zich eenzaam voelende mens, althans in de ogenblikken dat hij hierdoor overmeesterd wordt.

Uren met Jacques Bloem een levensfeest
Jan Spierdijk

Met Jacques Bloem zou ik graag gewoon wat willen praten. We hebben dat vaak gedaan, soms over boeken en verzen, maar lang niet altijd, meer over mensen, over koetjes en kalfjes. Kout over en weer.

Borrelpraat. Die zat van zijn kant wel eens vol citaten, maar goed gebruikt, niet opzettelijk, om te pronken met andermans verzen of eigen kennis van dichterzaken, maar toepasselijk. Ook kwamen hem met een lichte aarzeling - een soort angelsaksische neiging om bijna stotterend iets te berde te brengen - saillante opmerkingen over de lippen, woordspelingen, toespelingen, zinspelingen, meestal ondeugend, soms scabreus zonder een onvertogen woord.

Over eigen gedichten werd nauwelijks gesproken. Ik kan mij ook niet herinneren, dat Jacques ooit uit eigen werk citeerde. Hij las er wel uit voor, maar niet zo maar. Hij liet zich wel overhalen tot het lezen uit eigen werk, mits ‘de duiten’ er waren voor zo'n optreden. Hij deed dat heel mooi, maar heel zacht. Zelfs in de salons of huiskamers, waar hij placht te lezen, moest je wel zien vooraan te zitten, wilde je hem woord voor woord kunnen volgen.

Hij had een wat gedragen, plechtige, wat deftige stem bij zulke gelegenheden. Ik luister er nog wel eens naar, want ik bezit een 45-toeren grammofoonplaatje, waarop hij zeven verzen leest, o.a. het beroemde ‘November’, het droevig berustende ‘De Gelatene’ en het ontroerende ‘Na de bevrijding’ met die slotstrofe, die allen die mee onvrij geweest zijn zullen navoelen:

> ‘Waard is het, vijf jaren gesmacht te hebben, Nu opstandig, dan weer gelaten, en niet Eén van de ongeborenen zal de vrijheid Ooit zoo beseffen.’

Via de microfoon hoor je, dat hij eigenlijk niet alleen mooi, maar ook technisch heel zuiver sprak en veel natuurlijker overkomt dan onze grote bard A. Roland Holst aan de andere kant van de plaat, want die zingt zichzelf totaal los van de werkelijkheid, geheel in vervoering van de eigen schone woorden.

Jacques Bloem las ook uit het werk van anderen. Het werden lezingen genoemd, maar dat waren het eigenlijk niet, want hij was heel spaarzaam met informatie. Ik herinner mij zo'n lezing - kort na de bevrijding - ten bovenhuize van Hanny Veldkamp, een geëxalteerde, doch hartelijke spraaklerares van de Toneelschool. Het ging over een Engelse ‘minor poet’ met wie Jacques zich verwant voelde, A.E. Housman.

In de volgepropte huiskamer zei de dichter ongeveer het volgende: ‘A.E. Housman werd in 1859 geboren en stierf in 1936. Hij was professor in het Latijn in Cambridge. Hij publiceerde twee kleine bundels “A Shropshire Lad” en “Last poems”. Na zijn dood volgde “More poems”. Nu zal ik u uit zijn verzen lezen.’

Jacques Bloem las de eenvoudige verzen mooi in goed Engels, maar alleen verstaanbaar voor hen, die een stoel op een van de eerste rijen hadden kunnen bemachtigen. En dat ook niet lang, want toen de vriend van Hanny Veldkamp, de uitgelaten uitgever Toon Bakels met de borrelfeestneus op het vertrek betrad, volgde er interruptie op interruptie, waardoor de broodnodige rust verstoord werd.

Bakels had een kraakstem en een te pas en te onpas opschallende schaterlach, die hem op het Leidseplein en bij Hoppe-Spui de bijnaam ‘de Stille Lach’ had bezorgd

en met een slok op was hij niet te houden, zodat hij midden in die lezing nog een echte stoeipartij onder kerels met mij op touw wilde zetten. Ik trachtte in de volle kamer een goed heenkomen te zoeken, struikelde over het snoer van een staande schemerlamp met tot gevolg kortsluiting. Dat betekende het einde van de enige lezing, die ik van Jacques Bloem heb bijgewoond.

Op Toon Bakels revancheerde ik mij met een eenvoudig grafschrift in de trant van de schoolmeester:

> ‘Toon Bakels die als Stille Lach
> De kroeg te frequenteren placht,
> Hoorde het sluitingsuur niet slaan
> En ligt hier nu als stille traan.’

Hij is ook zo in het harnas gestorven, bij Hoppe, dacht ik, of de Engelse Raid, ook wel Teun van Veen of de Pilsener Club geheten, een van de knusse, kleine, bruine kroegen van Amsterdam.

In de tijd, dat mijn vriendschap met Jacques begon was hij zo oud als ik nu, in de tweede helft van de vijftig. Hij was niet direct klein van stuk en ook niet echt oud, maar hij maakte een kleine indruk en had een oude uitstraling, wat dikkig, kaal, bleek en met een rare hobbelige loop. Maar hij had jeugdige schitteroogjes achter zijn bril en een jeugdig hongerig waarnemingsvermogen. Hij was getuige van mijn eerste huwelijk en getuige bij mijn tweede huwelijk. In die eerste periode waren wij vaak zwerfs in de binnenstad en goed van innemen. Jacques hield van volkskroegen en volksmeiden. En hij die tegenover zijn confraters zelden repte van zijn verzen, kon zich aan de eerste de beste knappe barmeid voorstellen als Dichter en uitweiden over zijn poëzie. Natuurlijk was café Eylders ook ons doelwit en tot diep in de nacht vertoefden wij op ‘De Kring’, die vlak na de bevrijding een feestelijke bloeitijd doormaakte. Daar vond het steekspel met citaten plaats met Victor van

Vriesland.

Als Jacques in Amsterdam was, kwam hij mij meestal ophalen en dat betekende voor mij het uitwisselen van gedachten en gevoelens en vooral van hetgeen wij pas gelezen hadden. Hij was een aardige, vriendelijke vriend en een belezen leermeester. En hij kon goed kwaad worden als er iemand iets onaardigs zei over onze vriendschap, zoals Koos Schuur heeft ondervonden, toen hij hem een keer vroeg, 'Waar is je schildknaap?'. Toch eigenlijk niet meer dan een typisch staaltje onschuldige Groningse humor.

In de latere tijd van mijn tweede huwelijk was onze omgang niet minder vriendschappelijk, maar formeler. Bezoeken over en weer, etentjes in mijn flat in Amsterdam Oost, waar Jacques inmiddels met zijn hele boekenschat was neergestreken in de donkere benedenverdieping van het Willem Witsen huis tegenover het Oosterpark, waar Nescio tegen het hek geleund heeft; oudejaarsavond-partijtjes op de woonboot van de vrouw, die later in de jaren van zijn ziekte en hulpbehoevenheid de hemel aan hem zou verdienen, Clara Eggink. Die hemel bij wijze van spreken.

De enige keer, dat ik hem getroffen heb bij het schrijven van een vers, was toen ik een keer met Dick Sternheim na het sluitingsuur der kroegen bij hem kwam aanzetten om te zien, of hij nog iets onder de kurk had. Het was een kwatrijn, geloof ik, en hij deed er heel schichtig mee, maar las het ons tenslotte toch voor, hetgeen in de staat waarin wij verkeerden nauwelijks aan ons besteed moet zijn geweest. Maar er was wel iets onder de kurk en dat viel beter.

Jacques was geen veelschrijver. Als hij vier verzen in een jaar schreef had hij een heel vruchtbaar jaar gehad en ik had altijd zo'n idee, dat hij er altijd wel een op de vier verloor, zodat literaire vondsten niet tot het onmogelijke behoren. Ik trachtte hem in de jaren vijftig wel te bewegen tot bijdragen in 'De Telegraaf' en dat lukte wel eens. Zo haalde hij herinneringen op aan Aart van der Leeuw en Jan Prins, brak een lans voor Ouida en liet zijn licht schijnen op W.B. Yeats. Later heb ik het vaak betreurd, dat ik niet meer uit zijn mond heb opgetekend, zoals Boswell dat bij dr. Johnson heeft gedaan, maar zo was onze vriendschap niet en ik zag mij niet zitten met een blocnote en een potloodje. En bovendien wij vierden het leven als een feest.

Dat zou je niet zeggen, als je afgaat op zijn poëzie, die niet ingegeven is door het veelgenoemde 'romantische verlangen', maar door het gemis, een menselijk tekort, in enkele verzen bijna als levenshouding beleden; 'een bij gebrek onthullen', dat ruimte laat aan 'een hart', dat 'de streek van zijn vertederingen zocht'.

Jacques Bloem was een man, die zijn gezelschap waard was, hoogst spiritueel en zeer rap van geest, vol grapjes en woordspelingen en dat zonder die als een toneelspeler te lanceren zoals Jany Roland Holst dat kon doen, die trouwens nogal eens een woordspelinkje van hem overnam. En dat mocht wel onder vrienden.

Vaak trokken zij getweeën Amsterdam in en haalden zij ook nog François Pauwels op, die dan eerst van zijn kantoor in de P.C. Hooftstraat een sherry-bodega placht te maken. Maar die de stad in moest voor het avontuur, het eten en zijn onbetwistbaar meesterschap in tafelgesprekken en sterke verhalen uit zijn advocatenpraktijk. Drie gekke musketiers.

Ik heb verscheidene malen over de poëzie van J.C. Bloem geschreven, maar altijd met een zekere schroom. Ed. Hoornik heeft de spijker op de kop getikt, toen hij schreef: 'Er zijn dichters - in mijn geval de latere Bloem en de Nijhoff van "Vormen"

en “Nieuwe Gedichten” - over wie men niet dan noodgedwongen schrijft; men leest, herleest hen, leeft met hen; zij veranderen, om met Nijhoff te spreken, onze eenzaamheid.’

Met Bloem's verzen is het zo. Je kunt proberen ze te ‘plaatsen’, afstand nemen, ze te zien in het grote verband van de literatuur van deze eeuw, maar je komt uit op Bloem en jezelf, op de eigen verbondenheid met dit werk, toetsend, jezelf toetsend, woorden wikkend en wegend en absorberend in het besef, dat er veel gewogen is en te licht bevonden, want Bloem heeft de kunst verstaan van het zwijgen, het ‘weglaten’ en ‘afleren’ en het schrijven op het geroepen ogenblik.

Ik heb mijn manier van benaderen eens in een vers trachten te vangen:

Aan J.C.B.

Vraag niet naar wat hem door de vingers gleed,
Vraag evenmin naar wat hij heeft behouden.
De schittering verdwijnt, maar ook het leed,
Waarmee hij zich zijn eigen wereld bouwde.

Hij heeft zich aan zijn tranen rijk geschreid,
Maar heeft zijn weelde voor ons uitgeteld
In enkele verzen. Aan hun zuiverheid
Kent men de bron, waaruit zij zijn geweld.

Ge weet de oorzaak van zijn bittere mond:
Een eenzaam leven blijft een moede vraag.
Wie bij 't Verlangen onderkomen vond,
Schuilt slechts verbitterd bij de Nederlaag.

Misschien toch wat eenzijdig droevig, dit vers, voor een vriend met wie ik zoveel stralende uren van vrolijkheid heb beleefd.

Bloem vijftig jaar
Menno ter Braak

Op dit artikel van Menno ter Braak dat geschreven werd in 1937 voor Het Vaderland en opgenomen in het verzameld werk deel 6 (1951), heeft J.C. Bloem enig protest laten horen. Niet omdat hij iets te zeggen had tegen deze voortreffelijke beschouwing over zijn werk, maar omdat Ter Braak zich enige scherts gepermitteerd had en gesproken had van zijn 'politieke hobbies'. Het was zo dat Bloem en Ter Braak elkaar genegen waren en elkaar waardeerden, maar geen van beiden kon het laten de ander uit zijn politieke tent te lokken, hetwelk kribbigheid veroorzaakte.

Er is geen twijfel aan of het gelijk was aan Ter Braaks kant en het heeft mij altijd verwonderd dat deze Bloem nooit heeft kunnen overtuigen. Ik denk dat Bloem niet overtuigd wilde worden, omdat het verlies van het houvast aan het verleden hem onverdragelijk zou zijn geweest, want dit houvast aan het verleden was waarschijnlijk de bodem van zijn reactionaire houding.

Het verschijnen van de nieuwe gedichtenbundel *De Nederlaag* van J.C. Bloem valt ongeveer samen met zijn vijftigste verjaardag, die hij morgen zal gedenken. Geen jubileumuitgave overigens, want men viert zijn verjaardag niet met het bekennen van geleden nederlagen; de coïncidentie blijft echter bestaan. De vijftigjarige bekent geen optimisme meer te kunnen handhaven, en hij doet daarmee eigenlijk niet anders dan de (voorlopig) laatste conclusie trekken van heel zijn dichterlijk reageren op de wereld om hem. De poëzie van Bloem, die voor het eerst in 1921 werd gebundeld in *Het Verlangen*, heeft altijd met de gedachte aan de nederlaag vertrouwelijk verkeerd: zonder een constant besef van reeds overwonnen te zijn voor de slag zou het dichterschap van Bloem niet zijn wat het in het ensemble der Nederlandse literatuur is. Hij behoort tot een generatie, die meer onder de hoede van dan onmiddellijk geïnspireerd door Verwey, een hoge opvatting van het dichterschap 'van huis' meekreeg, en die bij voorbaat geneigd was de 'nederlaag' te erkennen; de asociale geaardheid zet zich gemakkelijk om in een poëtisch ideaal, dat der *voorbeschikte* eenzaamheid; deze eenzaamheid is dus niet in strijd met het verlangen naar gemeenschap en geluk, want het is pas het verlangen van de eenzame, dat het leven nog een waarde geeft, die het uit zichzelf niet kon verwerven; het is geen compleet isolement dat in de verzen van Bloem wordt 'bezongen', het is veeleer een besef van gebondenheid aan het lot der anderen, dat nochtans geen reden is tot luidruchtige verbroedering. De afwisseling van illusie en desillusie is karakteristiek voor het gehele poëtische oeuvre van deze dichter, en ook in de bundel, waarin hij de nederlaag tot absolute inzet maakt, is het element van nieuwe illusie niet te miskennen. Is trouwens het feit van het dichten 'an sich' niet reeds de bekentenis dat één illusie: die van het vormgeven door taaltekens, nog altijd van kracht is? De allerdiepste en allerongeneeslijkste nederlaag kent ook geen woorden meer, want woorden bedwelmen nog, stichten nog gemeenschap met anderen:

Misschien dat al dit dolen, al dit zwerven,
Al wat ik zó begeer en niet geniet,
Mij slechts gebeurt om 't eeuwig te verwerven
In ritme en rijmen van dit ene lied.

Ook dit is illusie, en van deze illusie althans, die in *Het Verlangen* werd uitgesproken, is Bloem in *De Nederlaag* evenmin genezen. Gelukkig, want wij danken er een aantal gedichten aan, die tot de klassiekste van de Nederlandse poëzie zullen gaan behoren; *De Nederlaag* staat bijna overal op het hoge peil van Bloems tweede bundel *Media Vita* (1931), waarin de dichter voor zijn enige en allesbeheersende levensprobleem een strenge en gezuiverde stijl vond, die in *Het Verlangen* zich al aankondigt.

Zijn enig en alles beheersend levensprobleem; want er zullen maar weinig dichters in Nederland zijn, die de rechtvaardiging van hun bestaan zo uitsluitend en ook zo subliem hebben gezocht en gevonden in de bekentenis door de poëzie van een negatief, dat door een accent van waarachtigheid tot positief wordt. Bloem heeft critieken geschreven, hij is zelfs buiten de kringen der poëzielezers min of meer vermaard geworden door een destijds zeer gewaagd geachte uitspraak over de 'ignobele' Heyermans, hij houdt ervan zo nu en dan een hobby af te reageren, zich als fascist of reactionnair voor te doen; maar zijn critieken zijn, hoeveel waardeerbare opmerkingen men er ook moge aantreffen, geen manifestatie van een geboren criticus, en zijn afkeer van plebs en Joden heb ik nooit bijzonder au sérieux kunnen nemen, omdat ik er te duidelijk de hobby in voelde van de man, die buiten zijn poëzie om nog behoefte had aan een spel ganzebord met de maatschappij, waaraan hij zich (*krachtens* zijn poëzie) verder had onttrokken. Er blijft ook in iemand, die de nederlaag heeft geleden, altijd nog een zeker quantum 'gewoon leven' aanwezig, dat dan ondergebracht wordt bij de hobby, zijnde de aangenaamste manier om zich op een standpunt te plaatsen zonder daarvoor verder enige verantwoordelijkheid te aanvaarden. Bloem is als theoreticus en anti-democraat vaak zeer amusant, maar geenszins onvervangbaar zoals zijn dichterschap dat is; hij zou zich al minstens tienmaal onherstelbaar gecompromitteerd hebben door een bepaalde voorliefde voor een bepaald soort 'volksheid', als niet iedereen instinctmatig had beseft, dat een dichter van deze grootte zijn hobby wel mag hebben. Bloem is bovendien niet de eerste waarlijk grote dichter, die in een hobby vergoeding zoekt voor de onmaatschappelijkheid....

In *De Nederlaag* is de inzet niet veranderd; de uitwisseling van verlangen naar volmaaktheid tegen als fatum aanvaarde onvolmaaktheid is ook hier de theoretische grondslag van Bloems poëzie.

Maar de theoretische grondslag zou ons niet boeien, wanneer de dichter niet bij machte was alle gedachte aan theoretische ‘uiteenzetting’ van een ‘probleem’ te doen verdwijnen. Het ‘probleem’ immers van Bloems poëzie lijkt, hier meer dan ooit, tamelijk veel op het probleem van tekort en ongestild verlangen, dat in talloze damesromans uitvoerig wordt behandeld; maar men behoeft slechts gedichten als de Opdracht of *De Hinderlaag* te lezen om te begrijpen, dat een probleem in de poëzie niets is zonder de vorm, waarin het probleem wordt; door de vorm krijgt het zijn niveau; door de afwezigheid van rancuneus zelfbeklag ontstijgt het aan de familjariteit, waarin het onderwerp het zou kunnen terugdrijven. De poëzie van Bloem zou men zeker bekentenis-poëzie kunnen noemen, en in *De Nederlaag* is de diep-persoonlijke aanleiding tot menig gedicht duidelijker te onderkennen dan in welke vorige bundel ook; maar het persoonlijke wordt hier pas navrant, doordat het zich sublimeert tot het wisselspel van illusie en desillusie, de atmosfeer, waarin deze dichter altijd de vorm vond voor het ‘gemengd bericht’ van zijn leven. Zo zijn b.v. de twee gedichten, opgedragen aan W., voor mijn gevoel zo bijzonder aangrijpend juist door de zonder enig voorwendsel gebiechte berooidheid, die (toch weer!) grijpt naar een mensenhand - ditmaal een kinderhand -, de gemeenschap met het onbereikbare en onhoudbare:

De heilloze euvelmoed van weer en wind,
Het woedende verkeer, dood, ziekte, 't eigen
Bestel der wereld zelve - zij bedreigen
Het enige wat mij aan 't leven bindt.

Hierdoor is 't, dat het hart zijn maatslag mist
Bij de gedachte, in de opgeschrikte nachten,
Aan 't kind, dat me elke dood zou doen verachten,
Wanneer ik hem daardoor geborgen wist.

Wat zou het duister van verraad en pijn
Tegen die onbetogen zegen wegen?
Als ik zijn handje in mijn hand voel gelegen
Kan ik niets dan volmaakt gelukkig zijn.

O onmacht van het diepste, voze spijt,
Dat hem mijn liefde steeds niet kan omringen
De engelen met flonkerende klingen
Tot lijfwacht stellen om zijn weerloosheid.

De desillusie, die uit een hardnekkige verbondenheid aan de illusie voorkomt, kiest bij Bloem geen ‘hemelse’ wegen; zijn vers blijft op aarde, met al zijn heimwee is de dichter geen illusionist van een paradijs of een Elysium. Het eigene en onvervangbare van Bloems poëzie is juist, dat zij door en door aards verantwoord is en niet probeert te ontsnappen aan het eigen drama; zij dankt haar superioriteit aan de aanvaarding van het drama en zij put er zelfs een weemoedige vreugde uit; dat was altijd zo, sedert *Het Verlangen,* dat is, nu de nederlaag volledig erkend is, wederom het geval. Ook de zinnelijke wereld lijkt volkomen verstild in deze visie; de beelden bewaren (dat bewijst hun authenticiteit) de herinnering aan de persoonlijke confrontatie waaruit zij geboren werden, maar iedere te opzettelijke nadruk door het arrogante woord is vermeden; het woord *dient* slechts, het is op zijn plaats en anders niet:

Een man

Een rood raam aan een oude gracht,
Een deur, die open schrijnt,
Een man, die even wacht
Eer hij in de nacht verdwijnt.

De sleetse rug was krom
Gebogen onder de smaad,
Toen wendde hij zich om
Naar de geul van een gore straat.

In het duister, dat hem omving,
Ging hij teloor als een huis,
Hij werd minder dan een ding,
Hij verging als een geruis.

Het hart is maar een vod,
Het wordt nog niet eens verkwist;
Vanzelf verwordt het tot
Bezit van een grijze mist.

Er staan in *De Nederlaag* eigenlijk geen overbodige gedichten; ieder gedicht heeft een eigen accent, is, hoewel het steeds weet uit hetzelfde levensgevoel voortkomt, een zelfstandige mikrokosmos. Van ‘verbitterde eenzaamheid’ tot ‘halcyonisch geluk’ is de afstand bij Bloem niet groot, omdat in de grijze tussensfeer de uitersten ‘teloor gaan als een huis’; de onvervangbaarheid van zijn dichterschap, dat wij bij zijn vijftigste verjaardag als een der essentieelste momenten in de literatuur van zijn generatie willen gedenken, hebben wij uit de nuances van die tussensfeer te herleiden.

J.C. Bloem *Zestig jaar*
G.H. 's-Gravesande

Het is een merkwaardig verschijnsel, dat de generatie van 1910, de mannen, die dit en het volgend jaar de zestigjarige leeftijd bereiken zullen, uit dichters bestaat. Geen proza-schrijvers van betekenis hebben zich gemanifesteerd. Men kan veilig aannemen, dat de invloed van Albert Verwey en De Beweging hiertoe heeft bijgedragen.

De Nieuwe Gids was niet meer het leidende tijdschrift. Verwey had de jonge krachten tot zich getrokken en het dichterschap verdedigd. De volzin, de idee stond voorop. Verwey, met zijn intuïtie - was hij het niet die de eerste verzen van H. Marsman, door zijn eigen generatiegenoten geweigerd, in De Beweging had opgenomen? - had de jongeren bezield. De generatie van 1910 voelde zich tot de Noordwijkerkamer aangetrokken. En al is het waar, dat noch J. Greshoff noch A. Roland Holst in De Beweging hebben gepubliceerd, toch hebben zij ook van zijn stimulans de invloed ondergaan.

Twee van de toen jongeren rekenden het zich tot een eer in zijn tijdschrift te kunnen publiceren: P.N. van Eijck en J.C. Bloem. Van het genoemde viertal is Bloem de oudste; daarop volgen Van Eijck, Roland Holst en Greshoff, die allen dit en het volgend jaar de zestigjarige leeftijd hopen te bereiken. Voor Bloem valt deze datum op 10 mei 1947 en voor die gelegenheid zullen zijn Verzamelde Gedichten verschijnen.

Het leven van Bloem heeft een merkwaardig verloop. Evenals Van Eijck studeerde hij rechten, kwam op kantoor te zitten, werd - ook weer als Van Eijck - journalist en ten slotte griffier van een kantongerecht. Zijn verzen publiceerde hij in zijn jeugd en in 1921 kwam zijn bundel *Het Verlangen* uit. Daarna zweeg Bloem als dichter en pas tien jaar later kwam zijn tweede bundel uit, die hij *Media Vita* noemde. Het komt niet vaak voor, dat een dichter na tien jaar zwijgen een bundel uitgeeft, die dezelfde zuiverheid bezit als zijn eerste werk. Hij is gerijpt; zijn levenservaring is dieper; het verlangen is gebleven en de weemoed, kenmerk van poëzie.

Toen Bloem vijftig jaar werd kwam zijn bundel *De Nederlaag* van de pers, soberder nog dan zijn vorig werk. Zijn eenvoud is zo klaar geworden, dat een kind het zou kunnen verstaan, zoals hij zelf zegt. Drie kleine bundels: *Enkele gedichten* (1942); *Sintels* (1945) en *Quiet though sad* (1947) bewezen, dat Bloem tot de rijkste, gevoeligste dichters van deze tijd behoort.

De titel *Het Verlangen*, die Bloem voor zijn eerste bundel koos is zeer karakteristiek voor hem. Ook een opstel in 1915 in De Beweging verschenen, en in 1924 en 1941 herdrukt, droeg die naam. Dat verlangen leeft niet alleen in zijn vroeger werk, ook in de later uitgekomen bundels. In één van zijn fraaiste verzen. ‘Regen en Maannacht’, zegt Bloem aan het slot:

> Al wat ik heel mijn leven heb verzwegen,
> Verlangen zonder vorm en zonder naam,
> Is nu geworden tot een warme regen
> Buiten een zilvren raam.

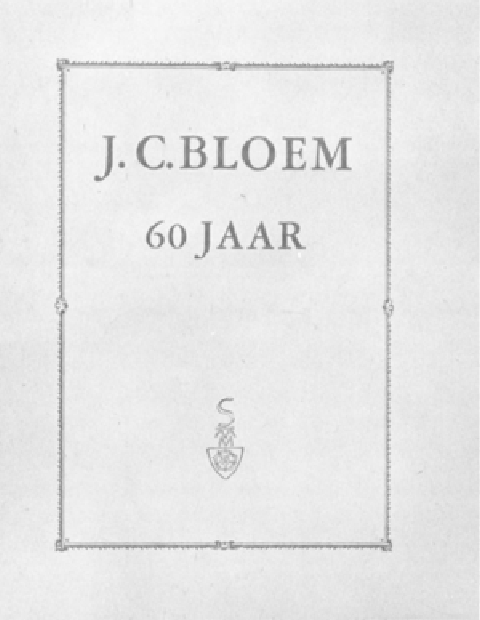
Het verlangen ‘is niet de ontevredenheid van een gemis, die een leven, dat overigens zo kalm als een sloot zou zijn, vertroebelt met haar slijmerig kroos, het is de

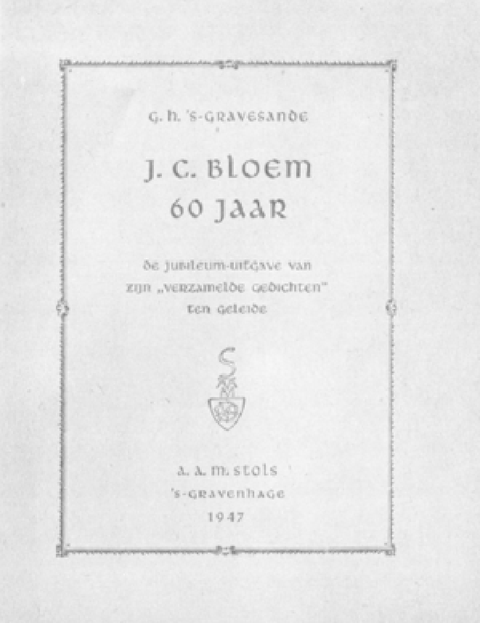
goddelijke onvervuldheid, die, wel verre van ons het leven tot een last te maken, ons juist de anders onduldbare last des levens doet dragen niet alleen, maar zelfs bovenal beminnen. Zonder dat verlangen - wat ware het leven ons?'

Deze woorden uit het opstel 'Het Verlangen' is de sleutel tot Bloems poëzie. Die 'goddelijke onvervuldheid' is zijn durende illusie, welke steeds op een teleurstelling moet uitlopen. Maar hij schept zich telkens nieuwe illusies, nieuwe verlangens, omdat hij anders niet leven kan. Zijn poëzie van de eerste tijd, toen hij nog een zeker behagen schepte in de woorden om de woorden zelf, zoals hij het uitdrukte, is steeds eenvoudiger geworden. En hij verklaarde, dat in een tijd als thans alleen kleine verzen, die heel zuiver zijn, mogelijk waren. De dichter moet verzen schrijven op zowel eenvoudige als eigen manier en daarin heel diepe dingen over het leven zeggen, zo, dat men de indruk krijgt, dat het onmogeijk anders gezegd worden.

Heeft Bloem dit bereikt? De grote belangstelling voor zijn werk is een bewijs dat dit inderdaad het geval is. Bescheiden als hij is, verklaarde hij in een lezing, als voorrede geplaatst in zijn bundel *Enkele gedichten*, dat A. Roland Holst verre zijn meerdere is. 'En dit ligt niet in de eerste, en zelfs niet in de laatste plaats aan de perfectie op zichzelf dier verzen, maar aan de dracht van hun levensgevoel.' Wat hem aan omvang ontbreekt, zegt Bloem verder, hoopt hij door zijn zuiverheid te hebben vergoed. 'En dit is eigenlijk de enige eigenschap, waarop ik voor mijn poëzie aanspraak maak. Dit is allerminst quasi-bescheidenheid, want wat ik heb willen bereiken is niet gering. Met zuiverheid bedoel ik iets wat men wellicht ook persoonlijkheid zou kunnen noemen.' Bloem wilde en heeft enkele essentiële dingen van het leven zo uitgesproken, dat dit alleen van hem, en van niemand anders zou hebben kunnen zijn.

De persoonlijke stempel ligt ongetwijfeld op Bloems oeuvre, dat dan ook gebaseerd is op de ervaringen van zijn eigen leven. En toch heeft het niet het te persoonlijke accent, waardoor het voor anderen onbelangrijk wordt. Bloem beurt zijn verzen op over het persoonlijk-tijdelijke naar het algemeen menselijke en eeuwige. Het verlangen, de illusies van Bloem worden de verlangens en illusies van de mensheid. En de eenzame zwerverin het leven, die Bloem geworden is, heeft zijn beeldenaar op zijn verzen gedrukt, een stempel van hoge waarde. Als Bloem in het vers 'Dichterschap' vraagt:


J. C. BLOEM
60 JAAR


G. H. 's-GRAVESANDE
J. C. BLOEM
60 JAAR
de jubileum-uitgave van
zijn „verzamelde gedichten"
ten geleide
A. A. M. STOLS
's-GRAVENHAGE
1947

J.C. Bloem wordt benoemd tot officier in de orde van Oranje Nassau door H.J. Reynink. Zittend Bloems zuster en zijn zoon Willem.

J.C. Bloem ± 1888

J.C. Bloem ± 1888

J.C. Bloem 7 jaar

J.C. Bloem met zijn zusje 1898

Is dit genoeg: een stuk of wat gedichten,
Voor de rechtvaardiging van een bestaan...

dan antwoorden wij, dat we de zestigjarige dichter daarvoor innig dankbaar zijn en het bestaan rechtvaardigen.

Het werk van Bloem is steeds gewaardeerd. *Greshoff* b.v. schrijft, dat de poëzie van Bloem behoort tot de aangrijpendste, welke geschreven werd. Hij zegt verder, dat zijn poëzie beperkt is tot enkele persoonlijke gemoedservaringen, die zo verdiept en veralgemeend worden, dat zij de betekenis van een biecht der ganse mensheid krijgen. In zijn 'Critische Vlugschriften' heeft Greshoff uitvoerig over *Media Vita* geschreven. Hij noemt het een van zijn lievelingsboeken, een 'sterk geconcentreerde uiting van menselijkheid, welke in de strijd gereinigd, veredeld werd, en die zich leerde uitspreken met de eenvoudigste, kinderlijkste woorden.' Het gedicht 'Grafschrift' noemt hij 'alsmede het edelste, puurste en waarachtigste, ooit in de Nederlandse taal vastgelegd'.

Aan het slot van het artikel vat hij zijn oordeel aldus samen: 'in dezen bundel staat niet één gedicht, dat niet tot in zijn uiterste consequenties verantwoord is. Er is in dit boek geen woord of het vertegenwoordigt een waarde; geen regel of hij beantwoordt aan een levensnoodzakelijkheid. En alle begeerten naar "mooie verzen" zijn in de dichter, die alle ijdelheden overwonnen heeft, voor goed gestorven. Zonder één versiering, zonder één leugen, spreekt hier een mens, zo doordringend dat wij er gans van vervuld zijn; en wie deze poëzie ondergaan heeft, raakt er nimmer meer vrij van. Alleen de directe, naakte betekenis, de overstorting van hart tot hart, kan ons dat gevoel van volkomen verbroedering schenken.'

J.A. Rispens - om op een geheel anders gerichte geest te wijzen - noemt de poëzie van Bloem tegelijk ontroerend en groots.

Bertus Aafjes karakteriseert hem als 'de oude nachtegaal', en hij voegt er bij, dat dichters als Bloem een eeuwige jeugd hebben, om te vervolgen: 'Nu de literaire actualiteit weer bestaat, nu de voorrang dringt, dreigt men gemakkelijk een handvol verzen, die de eeuwen zullen trotseren, over het hoofd te zien. Dat zijn de verzen uit 'Sintels'. 'Ach verzen als die van Bloem moet men liever citeren dan te trachten hen van commentaar te voorzien. Maar beter nog dan ze te citeren is het, ze in het bezit van iedere poëzieminnaar te wensen'.

Herman Robbers, om een criticus van de oudere generatie te citeren, schrijft: 'Het zou mij geenzins verwonderen - gesteld ik kon het beleven! - als *Het Verlangen*, de bundel van Bloem, nog gelezen werd lang nadat verreweg het grootste deel der hedendaagse verskunst is vergaan.'

Over de bundel *De Nederlaag* heeft *Menno ter Braak* in *'Het Vaderland'* geschreven: 'Ook dit is illusie, en van deze illusie althans, die in *Het Verlangen* werd uitgesproken, is Bloem in *De Nederlaag* evenmin genezen. Gelukkig, want wij danken er een aantal gedichten aan, die tot de klassiekste van de Nederlandse poëzie zullen gaan behoren; *De Nederlaaag* staat bijna overal op het hoge peil van Bloems tweede bundel *Media Vita* (1931), waarin de dichter voor zijn enige en alles beheersende levensprobleem een strenge en gezuiverde stijl vond, die in *Het Verlangen* zich al aankondigt.'

J.W.F. Werumeus Buning schreef, dat Bloem 'enige van de weinige strofen (schreef), waarvan men vermoedt, dat ze blijven zullen in het voortdurend bezit der Nederlandse poëzie.' En in een ander artikel zegt deze criticus: 'Zijn vers is welgemaakt en rechtschapen. Hij schreef weinig, zijn poëzie is schijnbaar van een hopeloze neerslachtigheid, ze drukt zich desalniettemin uit met de grootste zuiverheid. Ze is van een uiterste eenvoud, de troost van het leven wordt hier gevonden in de simpelste gevoelens, zelfs nauwelijks daarin.'

S. Vestdijk betoogt: *'De Nederlaag*, de nieuwe bundel, waarin het voor Bloem steeds kenmerkend gebleven pessimisme soms tot in het ondraaglijke versterkt is, handhaaft zich formeeltechnisch op het niveau van *Media Vita...*' Als winst noemt hij 'een intensificering van het persoonlijke gevoel, een nog zuiverder atmosfeer vaak, en een schrijnender toon van zelfbekentenissen dan in het "midden van het leven" veelal oirbaar wordt geacht. Maar, al is de auteur dan ook over dat midden heen, in zijn verzen is hij jeugdiger dan toen hij debuteerde.'

D.A.M. Binnendijk schrijft in zijn bundel 'Gewikt, gewogen', dat de inhoud van Bloems leven en het besef der levenswaarden meer en meer de drijfkracht geworden zijn van zijn schrijverschap.

'De ervaringen en ontgoochelingen hadden hem er evenwel toe kunnen verleiden daarvoor een uitdrukkingsvorm te kiezen, welke door zijn directheid pijnlijk en beschamend, door zijn overmaat aan nog levende gevoelsassociaties sentimenteel, pathetisch en exhibitionistisch had kunnen worden. Men moet het op rekening van Bloems onverwoestbaar en weerbarstig *dichterschap* schrijven, dat hij uit deze stof de bezielende en adelende krachten heeft weten te bevrijden, die hem in staat stellen voortdurend zijn "all zu menschliche" emoties te purifiëeren en te sublimeren tot gedichten, welke door hun naakte bewoording borg blijven voor de intensiteit der oorspronkelijke gevoelservaring, doch tegelijkertijd in toon en ritme de daaglijksheid dezer ondervindingen uitheffen boven het niveau van het leven tot de gewesten der poëtische betovering.'

De hierboven afgedrukte tekst verscheen als klein, geniet drukwerkje bij uitgever A.A.M. Stols in 1947. Deze werd als bijlage bij de eerste druk van de verzamelde gedichten van J.C. Bloem bijgesloten.

De wereld van Media Vita
Over de poëzie van J.C. Bloem

A.L. Sötemann

De eenvoud en de naakte, directe belijdenis zijn de centrale kenmerken van Bloems poëzie; het zijn ook de aspecten van zijn werk waarop men zich het meest verkeken heeft.

De eenvoud en de naakte, directe belijdenis zijn de centrale kenmerken van Bloems poëzie; het zijn ook de aspecten van zijn werk waarop men zich het meest verkeken heeft.

Natuurlijk, de dichter zelf heeft dat wel enigszins in de hand gewerkt. In 1925 zei hij in het bekende interview met 's-Gravesande: ‘Over mijn eigen verzen valt niet veel te zeggen, dunkt mij, want zij zijn nogal eenvoudig’, en in 1941 nog eens: ‘De gedachteninhoud daarvan is zoo eenvoudig, dat (een kind van tien jaar) zeker met mijn verzen geen moeite zou hebben’. En ook op het andere punt heeft Bloem vele malen gewezen. Zo zegt hij over de gedichten van Kloos: ‘de stem des harten, die daaruit spreekt, is onmiskenbaar en dit is altijd het eenige geweest, wat in de dichtkunst belang heeft’.

Maar daar staat tegenover dat hij telkens weer duidelijk heeft gemaakt dat de eenvoud die hij op het oog heeft, iets volstrekt anders is dan simpelheid, en dat de ‘stem des harten’ alleen werkelijk hoorbaar is in het perfecte gedicht van ‘een groot en oorspronkelijk, d.w.z. zoo eeuwig mogelijk mensch’. Dit houdt in dat de nagestreefde ‘eenvoud’ een uiteindelijke verworvenheid is: ‘Dichten is afleeren’ is Bloems bekendst geworden maxime. Wat afgeleerd moet worden, is bijvoorbeeld ‘dat zekere behagen in mooie, kunstige woorden en enkele andere syntactische eigenaardigheden (...) die vergankelijk bleken’, eigenschappen die hij signaleert als gebreken van Boutens' vroegere poëzie. En hij voegt eraan toe: ‘een gedicht is beter naarmate men de woorden ervan minder merkt’.

Meer dan eens heeft de dichter zijn lezers gewaarschuwd: ‘In een tijd als thans lijken mij alleen kleine verzen, die heel zuiver zijn mogelijk (...). Ik voor mij houd het meest van die verzen, die op zoowel eenvoudige als eigen manier (d.w.z. waarbij men *den indruk heeft* (curs. van mij), dat het onmogelijk anders gezegd kon worden) heel diepe dingen over het leven zeggen’, en zestien jaar later opnieuw: ‘(zuiverheid) is eigenlijk de eenige eigenschap, waarop ik voor mijn poëzie aanspraak maak. Dit is allerminst quasi-bescheidenheid, want wat ik heb willen bereiken is niet gering (...): enkele essentieele dingen van het leven zoo uit te spreken, dat dit alleen van mij en van niemand anders zou hebben kunnen zijn’.

En daarmee is tegelijk het ‘belijdenis’-karakter van Bloems poëzie gerelativeerd. Zeker, de ‘stem des harten’ is fundamenteel - de term die de dichter telkens weer gebruikt als criterium, is ‘levens*gevoel*’ (curs. van mij) - maar het is hem niet begonnen om de expressie van iets persoonlijks, iets individueels, doch om het overdragen van een ervaring die wezenlijk is voor het menselijk bestaan, van een emotioneel gewaarmerkt inzicht in de existentie dat in beginsel algemeen-geldig is.

De lezer ziet als het goed is (dat wil zeggen: als het vers geslaagd is èn als hijzelf gevoelig is voor poëzie en de moed heeft tot op de bodem te kijken) niet een ànder: de dichter en diens lotgeval, maar zichzelf en zijn medemensen, de conditio humana.

Die leert men, naar Bloems vaste overtuiging, niet kennen in abstracte wijsgerige stelsels, maar ervåren in zijn diepste emoties. Deze ten volle te doorleven is de enige zin die de dichter in het bestaan vermag te ontdekken: de hunkering en de ontgoocheling, de vervoering en de rampzaligheid, die zonder elkaar niet kunnen bestaan. Daarom is het dat hij zich afwendt van een leven ‘dat bidt noch vloekt’, ‘wars evenzeer van vreugde als van gevaar’.

Het probleem waarvoor de dichter zich gesteld zag, was dus, op zo overtuigend mogelijke wijze deze algemeen menselijke ervaring te verwoorden. Daartoe moest het toevallige, het particuliere, uit de verzen weggebrand worden (een vers als ‘Rotterdam’ uit 1940, toch waarlijk niet zo persoonlijk gebonden, weigerde hij te bundelen als ‘te accidenteel’); verder moest het grote, of groot-doende, gebaar worden vermeden omdat het de geloofwaardigheid van het sentiment bedreigt: het is opmerkelijk hoe weinig ‘spectaculaire’ beeldspraak er in Bloems werk voorkomt en hoezeer zijn vers zich verre houdt van elementen die aandacht opeisen voor zichzelf. Aan de andere kant mocht de doorleefdheid, de authenticiteit van het levensgevoel niet opgeofferd worden, mocht het gedicht niet vervallen in generalisaties. Op het scherp van deze snede is Bloems latere werk geschreven. En dit houdt in dat de woorden ‘eenvoud’ en ‘belijdenis’ wel een geheel andere waarde krijgen dan velen eraan hebben gehecht.

Ik wil nu in het hier volgende proberen te laten zien van welke middelen Bloem onder meer gebruik gemaakt heeft om zijn doel te bereiken, en dat te demonstreren aan *Media vita*, zijn tweede bundel, die algemeen als zijn sterkste wordt beschouwd - al vond de dichter zelf *De nederlaag* nauwelijks minder, misschien wel gelijkwaardig.

Het boekje, dat in september 1931 verscheen en in 1933 herdrukt werd, bevat 23 gedichten uit de periode 1924-1931; juister nog is te zeggen dat de verzen, afgezien van de eerste vier, uit de twee jaar voorafgaande aan de verschijning van de bundel dateren. Met andere woorden: tussen 1920 en 1929 had de dichter maar bij hoge uitzondering een enkel vers geschreven. ‘Het spreekt welhaast vanzelf’, zei Bloem in 1953, ‘dat er tusschen eerste en tweede bundel een verschil, naar mijn meening zelfs een vrij aanzienlijk ver-

schil, bestaat, hoezeer ieder mensch natuurlijk in wezen zichzelf gelijk blijft. Dat verschil is van tweeërlei aard, formeel en materieel, maar tusschen beide kanten bestaat een logisch verband. De vaak wat te ongebreideld gevoelige verzen uit mijn jongelingstijd, waarin een latent al aanwezig inzicht in mensch en wereld zich trachtte te paaien met een toekomstdroom van geluk, vroegen als het ware om een minder geserreerde, uitgebreider dichtvorm, terwijl de latere verzen, die van een niet langer ontweken inzicht getuigden, uiteraard een korter en minder overdadige vorm noodig hadden'.

Dit laatste blijkt in allerlei opzichten. Terwijl in *Het verlangen* verzen van twaalf en meer strofen allerminst een uitzondering zijn, bevat de nieuwe bundel één gedicht van zes en één van vijf vierregelige strofen, en verder vier van vier, acht van drie, zes van twee en twee van één, terwijl één vers bestaat uit zes disticha. In totaal 272 regels poëzie, niet héél veel meer dan een paar lange gedichten uit zijn vroege tijd omvatten. En hoewel Bloem ook in *Het verlangen* al een haast exclusieve voorkeur had voor een strofe van vier regels, is deze vorm hier met één uitzondering tot absolute norm geworden. Het is allerminst het enige punt waarop hij zich beperkingen heeft opgelegd: niet minder dan twintig verzen zijn in jamben geschreven, waarvan er zestien vijfvoetig zijn; twee gedichten zijn trochaeisch, en één, waarop ik uitvoeriger terugkom, heeft een afwijkend patroon. Met de rijmschema's is het al niet anders gesteld: 17 maal vinden we gekruist rijm, vijf maal omarmend, en in al die 22 gevallen past Bloem rijmalternantie toe (afwisselend manlijk en vrouwlijk rijm). De enige uitzondering is weer het hierboven ook al als afwijkend gesignaleerde gedicht: 'Spiegeling'. De indruk van strenge beheersing wordt nog versterkt door het feit dat alle strofen ook syntactisch van elkaar gescheiden zijn door een zinseinde. Er zijn maar drie gevallen waarin de zin over de strofegrens heenloopt, en ook daar vinden we een zeer duidelijke syntactische grens.

Frappanter wordt dit alles nog als we naar de enjambementen kijken: heel wat keren wordt de zin weliswaar door het regeleinde onderbroken, maar in verreweg de meeste gevallen valt op dat punt een natuurlijke pauze in de zin, zodat men het ternauwernood merkt. Enjambementen die in het oog springen vormen een minderheid: ik zou er in totaal niet meer dan 26 kunnen aanwijzen, en maar enkele daarvan zijn werkelijk spectaculair zoals 'de' onheuchelijken nood / tot bloeien'. Wèl zijn ze op hun gedempte wijze vrijwel altijd functioneel: slechts een doodenkele maal vraagt men zich vergeefs af waarom het woord aan het regeleinde - en dus in rijmpositie - gereleveerd wordt.

Nog verbazingwekkender wordt dit alles wanneer men zich bewust maakt dat de overgrote meerderheid van de strofen gevuld wordt door één enkele zin, ook al bevat die dikwijls een of twee diepe pauzen, en dat die zinnen haast zonder uitzondering de indruk maken zich, volstrekt 'natuurlijk' verlopende, als vanzelf in het verspatroon te vlijen. De zinsorde is nimmer geforceerd; aan noodoplossingen als achter het substantief geplaatste adjectieven ter wille van het rijm en andere 'dichterlijke vrijheden', heeft Bloem kennelijk geen enkele behoefte.

Sommige lezers die mij geduldig tot hier toe gevolgd hebben, zullen zich misschien afvragen wat al deze statistische constateringen voor zin hebben. Wat zeggen die getallen, die percentages en die schema's nu over de poëzie waar het om gaat? Bijzonder veel, geloof ik: Zij zijn bewijzen, in alle nuchterheid en in de schijnbare negativiteit van de bevindingen, van Bloems volstrekte meesterschap over de taal.

Wie ooit zelf met de weerbarstige woorden geworsteld heeft - of wie ook maar met toewijding en zorgvuldigheid verzen van anderen heeft gelezen, zich rekenschap gevend van wat er staat, hoe er nu precies is geformuleerd - die kan zich enigszins indenken wat er vereist is om binnen zulke strikte, zelf-opgelegde beperkingen de indruk te wekken van wat men, afgaande op het resultaat, eens genoemd heeft: 'zwierige spontaneïteit'. Heel wat dichter bij de waarheid is Slauerhoff, als hij zegt: 'Wat oppervlakkig beschouwd zeer simpel verwoorde gevoelens en natuurimpressies en meditaties schijnen, blijken bij nadere beschouwing (verzen) van een zeer bijzonder woordkunst; ik ken bijna geen andere gedichten in het Hollandsch waar het woord zoo *schijnbaar* vanzelve (curs. van mij) en toch zoo vastberaden de eenig juiste plaats inneemt. Bijna al deze verzen zijn volmaakt, en toch springlevend'.

We zijn er nog lang niet als we ons enigermate rekenschap willen geven van Bloems zelfdiscipline. Een syntactische beschouwing zou duidelijk maken hoezeer hij erin geslaagd is binnen het kader van natuurlijke, zij het soms wat archaïsch aandoende, constructies, een aanzienlijke variëteit van structuren tot stand te brengen, zodanig dat zelfs de gedachte aan monotonie niet opkomt. Maar dat zou een erg technische uiteenzetting worden, die hier minder op haar plaats is. Daarom geef ik er de voorkeur aan iets meer over deze poëzie te zeggen, uitgaande van de woordkeus van de dichter.

Media vita bevat nog geen tweeduizend woorden en die vertonen een meer dan opmerkelijke homogeniteit. Zoals ik al zei: Bloem schuwt het 'accidentele', het particuliere, omdat dit naar zijn overtuiging afbreuk doet aan het universele karakter van het levensbesef dat hij wil verwoorden. Zo komen Hillegom of Lisse niet voor in het vers 'Herfstdag', dat ontstond toen hij in het najaar van 1925 door de bollenstreek spoorde, en zo is in 'Het kerkhof aan het meer' de naam geschrapt van het Friese dorpje, dat in een vroegere, niet bewaarde, versie van het gedicht werd genoemd. Het gaat immers niet om Hillegomse bollenkwekers, maar om de mens in harmonie met de kosmos, niet om het lot van Friese boeren, maar om 'de onsterfelijke dood' (wat een oxymoron!) die suizelt door het ontbottende leven, het leven dat op zijn beurt tot bloei wordt gedreven, uit en op het dode verleden, 'boven woekerende puinen' (nòg zo'n oxymoron): om de eeuwige kringloop van leven en sterven.

Daarom ontbreekt in Bloems dichterlijk vocabulaire (in *Media vita* wel te verstaan - later werd hij in dit opzicht minder rigoureus) elke specificering of individualisering. Zijn poëtische wereld kent *ramen, kamer, huizen* en *tuinen, straten* en *wegen*, een *steeg*, en een *pad*, een *lantaren*, een *kanaal* en *bruggebogen*, een *kerkje*, een *sluis, verspreide hoeven* en *dorpsche woningen*; een *kerkhof* - een *klein rond perk* ten slotte. En deze zo algemeen gehouden elementen komen in de bundel ook nog maar een- of hoogstens tweemaal voor, met uitzondering van huizen, straten en een kerkhof.

Niet anders is het met de mensen: de tuinders in hun 'bruine hoven', zij die het 'eeuwoud werk

in weide en stal en schuit' verrichtten, en *herders* (als beeld); verder *menschen, lichaam, lijven, gelaten, haren, handen, nek* en *monden; kind, knaap*, en *jongeling*, een *man*, een *vrouw*, - en die allen, behoudens gelaat/gelaten ook maar eens. Er is één keer een eigennaam: *Lazarus*, die in een beeld 'zijn wade rijt'.

Specifieke woorden ontbreken vrijwel geheel: geen boom, geen plant of dier wordt met name genoemd, met als enige uitzonderingen de *veege zwaan* waarmee de tijd wordt vergeleken, de *kersen zon*, waarvan alleen kleur en vorm toepasbaar zijn, en het adjectief *duivenveeren*, waarop ik nog terugkom. Ook de *vleugels* en de *klauw*, die een roofvogel suggereren, verschijnen in een metafoor. De enige voorwerpen zijn een *glas*, een *schelp* en *magneten* - alle drie als beeld gebruikt -, *klokken*, een (graf) *steen*, en als men wil: *letters* en *cijfers*.

Met andere woorden: in de wereld van *Media vita* bestaan de samenleving, de individuele mens met zijn dagelijkse bezigheden, de omgeving die hij zich heeft opgebouwd, de voorwerpen waarmee hij zich heeft omringd, de dieren en planten, niet of ternauwernood. Er is geen broer of collega, geen kantoorbediende of kellner, er wordt niet gegeten, gedronken, geschaakt of gezongen, geen auto rijdt er rond, geen sigaret wordt opgestoken, geen hond stuift er binnen en geen bloem wordt er begoten. Ik weet het wel, 'Awater' is een episch gedicht, en dat stelt andere eisen - maar toch: leg *Media vita* naast *Nieuwe gedichten*. We hebben het tot nu toe gehad over datgene wat in Bloems dichterlijke wereld uit deze periode niet bestaat, en het is misschien goed daar nog aan toe te voegen dat ook de medemens, de geliefde, de vriend en het gezin afwezig zijn, op 'een onverschill'ge vrouw' na, en 'het langzaam loopen/Van de geliefden langs het grijze pad', waar in de herinnering naar wordt gekeken. Verder is zij slechts bevolkt door hen die verkeren in 'hun veilige bestek' en door 'de' armen drom van 't klaterfeest', die wel dezelfde is als 'de dwaze of veile schaar - / De drom der immer naamloozer gelaten', door de 'ijdelen' en de heengegane 'beetren'.

Maar waaruit bestaat die wereld dan wĕl? Uit het hart, om te beginnen. Vrijwel iedereen die over Bloems werk heeft geschreven, spreekt over de lyrische directheid, over het belijdeniskarakter van zijn poëzie, zoals ik al zei. Het zal dan menigeen verbazen dat er in de hele bundel *Media vita* maar drie 'ik'-gedichten staan. Daarnaast zijn er niet minder dan elf waarin *het hart* het lyrisch subject is (eenmaal 'dit hart', eenmaal gaat het vers óver van 'het hart' op 'mij', tweemaal van 'het hart' op 'we' of 'dus', of 'ons', eenmaal is er sprake van 'de harten', en eenmaal wordt het hart toegesproken): daarenboven is er in een van de 'ik'-gedichten een overgang van de eerste persoon naar 'hetzelfde hart'. Voor de volledigheid:

er is één 'wij'-gedicht ('ons'); buiten het 'O hart'-vers zijn er nog twee dramatische monologen ('... o zwakke ziel...' en 'Gij waart een kind...'), terwijl een zestal verzen, waaronder de laatste twee, geen expliciet lyrisch subject bezit.

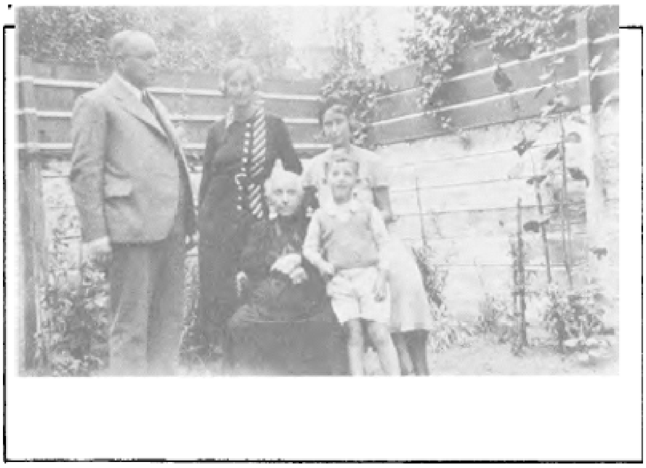
Dit alles maakt, nu in de termen van de poëzie, nog eens duidelijk dat voor Bloem de ervaring des harten de essentiële is - zozeer dat in de helft van de gedichten het hart voor de mens in zijn totaliteit kan staan. Inderdaad voor *de* mens, en niet voor deze ene mens die de schrijver van de verzen is: daarvan getuigt ook het meermalen gebezigde 'wij'. En ook dit is opmerkelijk, dat de medemens in expliciete termen in Bloems wereld ontbreekt, maar dat hij hier op niet te miskennen wijze wordt binnengebracht en geïnvolveerd als de mede-belevende lezer van het vers. Bovendien brengt het zojuist gegeven overzicht aan het licht hoeveel variatie de dichter weet

aan te brengen in de uitwerking van zijn principe - alweer: zonder dat het spectaculair wordt en onmiddellijk in het oog springt. Datgene waar het hart zich mee confronteert, of waarmee het wordt geconfronteerd, is *het leven* - verreweg het frequentste woord uit de bundel (twintig maal als substantief, drie maal als werkwoordsvorm, en tweemaal vinden we het synoniem *het bestaan*). Dit is niet verwonderlijk voor wie zich de aangehaalde citaten over Bloems poëtische doeleinden herinnert: 'enkele essentieele dingen des levens...', '... groote en diepe dingen over het leven (zeggen)...'. Maar tegelijkertijd laat dit zien hoe hachelijk het is wat de dichter tracht te bereiken: er is nauwelijks een algemener woord denkbaar, en aan de generalisatie bezwijkt maar al te dikwijls de poëtische doeltreffendheid bij minder-getalenteerden.

Dit leven voltrekt zich onder de *hemel*, de *lucht* (soms in het meervoud of in samenstellingen gebruikt) - zestien maal voorkomend; op de *wereld*, de *aarde*, het *land*, het *landschap*, 'tusschen de polen / En de' evenaar', in *dit dal*, in het *heelal* (veertien maal); op de *dag*, in de *avond*, de *schaduw* of het *duister*, onder *zon, maan, sterren*, in *sterrenlicht*, onder *sterrenschijn, najaarssterren* of *herfstmaan*, in het *licht* of het *namiddaglicht*, in het *donker*, en ten slotte onder de *nachthemel* of bij de *dageraad* (33 maal). Hierbij sluit onmiddellijk aan dat de wereld van *Media vita* hoegenaamd geen kleuren kent: er is slechts *een kersen zon*, er is *Blauw licht* dat 'dampt' (!) en *'t groen* dat een grafsteen heeft doen barsten; er zijn *bruine hoven*, en veel *grijs* - tot de zon toe, maar verder vindt men voornamelijk noties van zachte glans en licht: *duivenveeren, paarlen, parelzwarte, schelpenkleur'ge, glanzend*, met het *flonkerstralen*, het *zacht / Befloerste stralen*, en een *reinen schijn;* en daartegenover staan *bleek, egaal, versomberd, vaal, ongekleurd, groezelig*, die verdwijnen in *donker, zwart* en *nachtelijk*. Het is een 'gedempte' wereld, atmosferisch bepaald door de overgangsseizoenen: de herfst, die, mede in allerlei samenstellingen als *najaarslucht* en *herfstmaan*, dertien maal voorkomt, en door het voorjaar dat op dezelfde wijze zeven maal verschijnt - onder meer als *voorjaarsavondstad;* daarnaast zijn er alleen *zomertuinen, zomernachten* en een *winters bleek gezicht*.

Het water vormt de laatste belangrijke 'materiële' component van Bloems wereld in de vorm van *mist, nevelen, regendroppels* en *regen*, maar ook als *lentemeer, rivier* en *zee*, als *baren, wateren*, en verder in een reeks woorden die er verband mee houden: *kolkt en schuimt, zeewaartsstroomende* en *stroomopwaarts*. In totaal komen elementen van dit complex 23 maal voor, ten dele als beeld gebruikt. Het vuur daarentegen ontmoeten we maar eenmaal, als beeld voor een jongelingsdroom: 'Gloeien als vuur', dat onmiddellijk wordt gevolgd door: 'en als wild water stroomen'. Men ziet het: de kosmos van *Media vita* is er een die is herleid tot 'elementaire' dimensies; het is bovendien een wereld waar de *stilte* heerst (acht maal), waar het geluid alleen bestaat als expliciete afwezigheid: *verlaten van gerucht*. De stilte wordt er 'hoorbaar (!) nu de klokken dooven', zij wordt te dieper beleefd in het perspectief van het weggevallen *luide en snelle leven*, na het verlaten van *de schrille voorjaarsavondstad*, bij de herinnering aan 'het nachtlijk feest (...) als een glas versmeten', in de mijmering over 'een droom van stemmen en van gelaten en gerucht'. En daarmee is lang niet alles gezegd, want op tientallen indirecte wijzen wordt in deze verzen de stilte 'hoorbaar' gemaakt voor de lezer; de voorjaarswind doet hoogstens de leege kruinen beven, en wat dan *suizelt* is de dood.

Verloving met Clara Eggink, 1926



J.C. Bloem, zijn vrouw, zijn zuster, zijn moeder en [...]

J.C. Bloem, 3e van links; aan zijn voeten E. du Perron-de Roos / 1962, Wapenveld

A.

RIJKSUNIVERSITEIT te UTRECHT

STUDIEJAAR 1932—1933.

No. 1660.

De RECTOR-MAGNIFICUS verklaart, dat

J. C. Bloem.

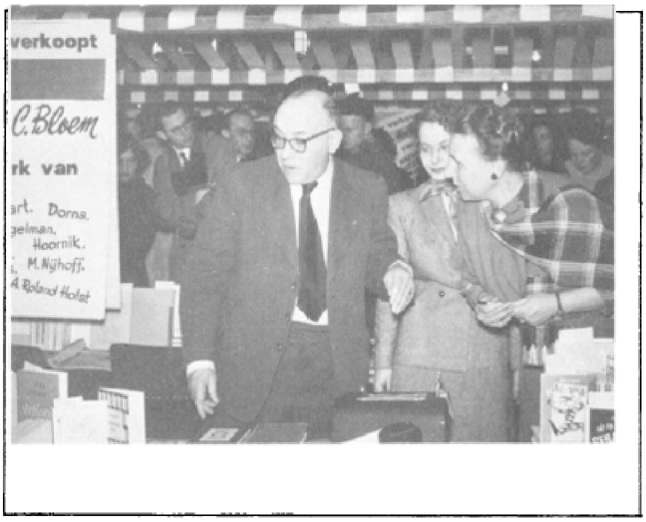
als STUDENT is ingeschreven en mitsdien gedurende bovenvermeld studiejaar toegang heeft tot alle lessen der Rijksuniversiteiten, alsmede tot de daarbij behoorende inrichtingen en verzamelingen.

UTRECHT den 13 Oct 1932.

[Handteekening van de(n) belanghebbende (ne varietur).]

1941 / Op de Kaag

1948 / Kaapstad



Boekenmarkt / 1953, Bijenkorf

1929, St. Nicolaasga

En gereduceerd tot zijn essentie: het hart, of tot zijn enige relevante eigenschap: de *ijdelen*, de *Beetren*, de *dwazen* en de *wijzen*, de *vergetenen*, de *niet-beminden*, de *naamloozen, de gelijken* (een frappant gebruik van het gesubstantiveerde adjectief!), staat in die geluidloze kosmos de mens in eenzaamheid (een eveneens in vele variaties voorkomende notie) voor zijn menselijk lot: in al zijn zwakte, zijn machteloosheid, verzworven en verdwaald, in het onontwijkbaar perspectief van ondergang en dood, gedreven door 'des levens streng beschikken', afgepijnd, vermoeid, zich neerleggend bij het onvermijdelijke. Het is verbazingwekkend te zien over hoeveel pregnante uitdrukkingsvormen Bloem beschikt om deze enkele noties van elegische aard tot uitdrukking te brengen en over te dragen. Er zouden bladzijden nodig zijn om, in vrijwel elk gedicht, de variaties van deze levensbesomming aan te wijzen. Het is op dit punt dat hij de ongeëvenaarde rijkdom van zijn beperking toont.

Maar toch, daarmee is het niet gezegd. Het frappeerde mij op een zeker ogenblik, dat maar weinig verzen in *Media vita* in al hun beknoptheid een enkelvoudig levensgevoel verwoorden. Natuurlijk, er zijn er een paar, zoals 'November', maar ook daar wordt in de laatste strofe gesproken over 'de prille wegen / Om te öntkomen aan den tijd', en al zijn ze 'Verloren', ze worden met zoveel woorden opgeroepen, en brengen daardoor een spanning in het gedicht tussen de vervoering van de jeugd en de troosteloze leegheid van het nu, waardoor - dat geef ik toe - hier in wezen de hopeloosheid wordt geïntensiveerd. Er blijken per slot van rekening hoogstens vijf, zes gedichten te zijn waarin die spanning tussen heden en verleden geen rol speelt, en minstens acht waarin zij een heel belangrijke dimensie vormt. En tegenover de verzen waarin de evocatie van het jeugdig élan dient om de doffe uitzichtloosheid van het nu te releveren, staan de gedichten waarin ten slotte blijkt dat 'de vroege droomen / Achter de jaren niet gestorven zijn', waarin we 'als een knaap met heldere oogen / Den onuitsprekelijken hemel zien'. Het is niet waar dat de hele bundel in het teken staat van de troosteloosheid en de resignatie. In de door hem zozeer bewonderde Leopold prijst Bloem diens 'voortdurende ontvankelijkheid des harten, in spijt van alle, ook de wrangste ervaring'. Deze ontvankelijkheid nu is voor Bloem de hoogste levenswaarde, en zij is het ook die klinkt in zijn verzen, die er de inwendige complexiteit en spanning aan verleent. Op haast paradoxale wijze komt ze tot uiting in 'Het oude kerkje', dat spreekt van het verloren gaan van die ontroerbaarheid, maar waarvan de toon, vooral die van de middenstrofe, het 'nauwelijks meer ontroerd' uit de slotregel logenstraft, zij het in het negatieve.

In deze sfeer hoort ook het laatste omvangrijke woordencomplex uit *Media vita* thuis waar we de tegenhangers vinden van de zwakte, de machteloosheid, de pijn en de vergankelijkheid. Het zijn noties als *stijgen, uitrijzen, genezen, ontkomen*, als *gelukzalig, verheerlijkt, stralend*, als *onuitsprekelijk, onaantastbaar, ongedeerd*. En bovenal die waarin de tijd wordt opgeheven: *ademloos, onheuchelijk, eeuwoud, oorspronkelijk, oneindig, eindloos, onvergankelijk*. Opmerkelijk zijn de vele 'negatieve' affixen (vooral *on-*) in de woorden waarmee die elementen van eeuwigheid en volstrektheid worden uitgedrukt.

Het feit dat het negatieve op deze wijze, maar dikwijls ook door afzonderlijke woorden of door woordgroepen, zijn expressie vindt als ontkenning van het positieve (: 'door geen vervoering stralend uitverkozen') en omgekeerd (: 'De dag is henen en zijn zwaarte is henen'), soms tot in het paradoxale opgevoerd (: 'De harten stroomen

/ Vol van het najaar en zijn eenzaamheid'), verhoogt in aanzienlijke mate die interne spanning en die complexiteit van Bloems poëzie.

Door dit geraffineerde taalgebruik immers, zijn de geëvoceerde ervaring èn haar tegendeel vrijwel voortdurend simultaan - vaak binnen hetzelfde woord - aanwezig: de dominante emotie mist bijna nooit als ondertoon de tegengestelde ontroering en ervaring, zoals ze in feite ook elkaar vooronderstellen. In hun gezamenlijkheid vormen zij de ontkenning, de afwijzing van 'een leven dat bidt noch vloekt' - in welke formulering we het verschijnsel waar het hier om gaat, opnieuw zien optreden.

De belangrijkste dimensies van Bloems poëtisch wereldbeeld zijn hiermee uitgezet.

Er is echter nog een kwestie die in dit verband van veel belang is, en waarop ik, hoe kort ook, even wil ingaan: Bloem heeft, een uitspraak van Gossaert modificerend, de door hen beiden als volkomen aanvaardbaar gekarakteriseerde 'retorische poëzie' omschreven als een wijze van dichten waarbij de dichter zich bedient van reeds eerder gebruikte beelden, doch waarvan hij een nieuw-doorvoeld en zuiver gebruik maakt.

Dit is in wat andere woorden uitgedrukt in zijn uitspraak: 'De grootste kunstenaar schijnt mij altijd deze te zijn, die het grootst mogelijke traditionalisme verbindt aan de grootst mogelijke oorspronkelijkheid (...) wiens vorm niets opvallend nieuws schijnt te hebben (...)'. Ik heb al gezegd dat dit laatste met name geldt voor de geraffineerd-onopvallende, in schijn 'natuurlijke', zinsbouw.

Evenzeer is het evenwel van toepassing op Bloems beeldgebruik. Ook zijn metaforen en vergelijkingen zijn maar bij uitzondering zo frappant geformuleerd dat ze in het oog springen, zoals dat het geval is in 'Zon en water kruisen daar hun klingen' en 'Den feilen klauw in zijn gebogen nek'. Veel vaker daarentegen zijn ze zo subtiel ingebed in het vers dat men ze als vanzelfsprekend accepteert, er niet bij 'stil blijft staan': 'Weer keert het najaar en *belaagt* / Het hart...'; '... de klokken *dooven*...', '... leven, dat naar geen verlossing *taalt*'. Wat men hier voor ogen ziet, is precies datgene waarvan Bloem hierboven spreekt: een zuivere en persoonlijk gevarieerde hantering van reeds gebruikte beelden. Men heeft de dichter wel eens verweten dat zijn gedichten 'vaag' zouden zijn. Dat is aantoonbaar onjuist; het is een zaak van zorgvuldig lezen: wat men als 'vaag' betitelde, is in werkelijkheid subtiel genuanceerd en ingehouden. *Media vita* bevat in zijn 272 regels zeker een

tweehonderd beelden, en ze zijn haast zonder uitzondering ‘werkzaam’, expressief en persoonlijk, vaak ook op complexe wijze onderling verweven, maar voor een belangrijk deel vinden ze hun uitgangspunt in algemeen gangbare, soms in versleten metaforiek, zoals in het eerste vers van de bundel, waar het naderen van de ‘levensavond’ wordt verwoord als ‘nu dat de zon gaat dalen’. We kennen de uitdrukking ‘elk krijgt zijn deel’, soms zelfs gaat iemand er vandoor met het ‘leeuwedeel’, maar de slotwoorden van het eerste gedicht: ‘een *minder* deel’ waarmee juist de ‘Beetren’ het hebben moeten stellen - nee: waarmee ze zijn ‘heengegaan’, is onverwisselbaar Bloem. Hoe knap is dit *minder* - dat de nadruk legt op de waarde, in tegenstelling tot het voor de hand liggende ‘kleiner’, dat alleen maar de omvang aangeeft.

Iets wordt ‘goed bevonden’, iemand wordt ‘waardig gevonden’, maar alleen in ‘Ademen’ is het hart ‘eenzaam bevonden’ (al had voordien bij Boutens ‘de hooge zon’ ‘de bleeke herfst’ *schoon bevonden*); men ‘daalt, gaat of zinkt ten grave’: in ‘Het kleine kerkhof’ is het ‘De roes der levenden’ (!) die ‘ten grave *jaagt*’. Zo komt men in deze bundel tal van ‘archaïserende neologismen’ tegen - dat wil zeggen: beelden waar inderdáád ‘het traditonalisme’ wordt gefuseerd met ‘de grootst mogelijke oorspronkelijkheid’.

Spiegeling

Een duivenveeren hemel weerspiegelt in de zee.
Blauw licht dampt tusschen hemel en stiller hemelbeeld.

Ter eene en andre zijde rondt zich de kling der kust
Naar een vervloeiden einder van zee, lucht, land en mist.

De erinnering wordt wakker aan een verloren schoon;
Een oud gevoel keert weder van uit een langen droom:

Een droom van stemmen en van gelaten en gerucht
En steeds vermoeider worden, en dien men leven zegt.

't Was eerst een eindloos hunkren, een dwalen her en der,
Werd toen een daaglijksch derven, en toen ook dat niet meer.

- Het uur wordt later, 't duister groeit door het grijze heen.
Een parelzwarte hemel schaduwt de schemerzee.

Tot welke sublieme resultaten dit kan leiden, bewijst de visionaire slotstrofe van ‘Het kerkhof aan het meer’, die kan worden getypeerd door de woorden die de dichter ervan wijdde aan Leopold: Dergelijke regels te kunnen schrijven ‘beteekent iets te zijn, waarbij de woorden geluk en ongeluk hun beteekenis gaan verliezen’.

Tot nu toe heb ik - het kon niet anders - mij in vrij algemene termen uitgesproken over wat ik meen dat wezenstrekken zijn van *Media viba*.

Het bezwaar daarvan is natuurlijk dat de wijze waarop die trekken zijn gecombineerd in het onverwisselbare gelaat van het afzonderlijke gedicht, niet tot haar recht is gekomen. Het zijn om zo te zeggen meer de familietrekken geweest dan de unieke van het individu waarom het tot op dit ogenblik is gegaan. Daarom wil ik

mijn beschouwing besluiten met het nader bekijken van één enkel vers. Ik heb daarvoor ‘Spiegeling’ gekozen, een gedicht dat wel door verscheidenen met bewondering wordt genoemd, maar waarover, zover ik weet, nog nooit uitvoeriger is geschreven. Het vers, dat dateert uit de zomer van 1930, toen de dichter in Bergen verbleef, neemt, zoals al gebleken is, in verschillende opzichten een uitzonderingspositie in (metrum, strofevorm, rijm), maar het is daarom niet minder typerend voor Bloems poëzie uit deze periode.

Een van de meest opvallende trekken van ‘Spiegeling’ is het metrische grondpatroon: □ - □ - □ -□ / □ - □ - □ -. Braakhuis heeft het in zijn proefschrift ‘een omgekeerde alexandrijn’ genoemd, ‘omdat bij “omzetting” van de beide membra een “klassieke” alexandrijn zou ontstaan, met een onbetoond einde’. Dat lijkt mij, met permissie, een zinloze mededeling. De vraag die gesteld moet worden, is toch wel waaròm dit eigenaardige patroon er zou kunnen zijn: wat er de functie van is. Men mag toch niet aannemen dat de zo beheerste dichter er nu eens aardigheid in heeft gehad een vrouwelijke alexandrijn in twee stukken te breken en hiervan de volgorde te verwisselen. Dit is te minder waarschijnlijk omdat het patroon het hele gedicht bepaalt, en omdat de caesuur in beginsel op dezelfde plaats valt (op de twee uitzonderingen kom ik terug), terwijl zij bovendien in vier gevallen nog geaccentueerd wordt door de klankovereenkomsten tussen de eraan voorafgaande woorden in telkens twee opeenvolgende regels (: hemel / hemel; zijde / einder; wakker / weder; -; hunkren / derven; - . Het lijkt mij een tamelijk voor de hand liggend idee dat er door de metrische organisatie een *spiegel*effect optreedt tussen de twee vershelften. Met andere woorden: het metrische patroon is in ‘Spiegeling’ gesemantiseerd, het is tot mede-betekenisdrager geworden voor het verwoorde ‘gebeuren’. De middenrijmen zorgen, naast dit ‘horizontale’, voor een ‘verticaal’ spiegeleffect, zogoed natuurlijk als de eindrijmen.

Het valt bij eerste lezing al op dat ook deze eindrijmen ‘gedempt’ zijn: assonantie en acconsonantie inplaats van volledig rijm (: zee / beeld; kust / mist; schoon / droom; gerucht / zegt; der / meer; heen / zee). Zo wordt ieder regelpaar ook een spiegelcomplex.

Het is nauwelijks verwonderlijk dat de klankeffecten met de ‘gestemdheid’ van het vers (: *duivenveeren, stiller, Blauw licht dampt, een vervloeiden einder, mist...*) blijken te harmoniëren - zij dragen op deze wijze het hunne bij aan het totale vers. Ook in de opbouw van het hele gedicht komen we dat spiegeleffect weer tegen: de twee laatste regels ‘spiegelen’ - weer op vergelijkbare gedempte wijze - de eerste twee. De eerste helft van het vers eindigt met: *... een langen droom*, de tweede begint met: *Een droom...*

We zullen bij onze nadere beschouwing nog talloze elementen tegenkomen van overeenkomstige aard, maar de hier aangewezene volstaan al om de bewering te staven dat het gedicht in zijn totaliteit - dat wil zeggen op *alle* niveaus - ‘spiegelt’, en dus niet alleen in de woorden.

De complexiteit wordt nog vergroot doordat naast de reflexie ook de parallellie, naast de ‘tegenspiegeling’ ook de ‘medespiegeling’ een grote rol speelt - zoals in een spiegelbeeld links wel rechts wordt en rechts links, maar boven boven blijft en onder onder. Op het niveau van de klank vinden we parallellie binnen de eerste en de laatste regels: -eer-, -e- / -eer-, -ee en -a-, -e- / -a-, -ee; een heel mooi voorbeeld leveren 9b en 10a, waar *dwalen her en der* tot *daaglijksch aerven* wordt, men zou haast zeggen: door reorganisatie van de klanken. Syntactisch bezien vertonen de eerste en de laatste regel parallellen; nog sterker spreken die in de regels 5/6, en het duidelijkst in 9/10 waar woordorde en woordlengte in de eerste vershelften geheel gelijk zijn. En zo vinden we in de regels 1 en 2 beide (en ook in 12) de volgorde *hemel - zee* (= *hemelbeeld*).

Als we nu het vers op de voet volgen, zien we dat er al in de eerste regel twee afwijkingen van het gangbare taalgebruik voorkomen; niet spectaculair, maar bij goed toezien opmerkelijk genoeg: *duivenveeren* is gebruikt als stoffelijk bijvoeglijk naamwoord; de hemel heeft niet alleen de kléur van *duivenveeren*, hij bestáát eruit. Nu is een kenmerk van dunne hoge wolkensluiers, die geen eigen schaduw hebben, dat ze kunnen iriseren, zoals ook de blauwgrijze veren van een duif, en dat ze de regelmaat kunnen vertonen van een licht verendek. De identificatie, waarin wellicht ook nog het element ‘zacht’ meespeelt, is daardoor bijzonder evocatief. Het tweede onopvallende bijzondere element is het onovergankelijk gebruik van *weerspiegelt*, dat normaal gesproken een object heeft of reflexief wordt gebruikt. Het gevolg ervan lijkt me dat het spiegelkarakter van de zee (denk aan ‘spiegelglad water’) een sterker accent krijgt. Door deze beide middelen worden de rust en de stilte opgeroepen, hoewel pas in de tweede regel het woord *stiller* zelf voorkomt. In deze versregel zitten al evenzeer opmerkelijke aspecten: dat er een blauwe damp hangt tussen zee en lucht, is niet vreemd, dat die damp een blauw licht uitstraalt evenmin, maar Bloem schuift deze elementen ineen, ze ritmisch releverend (alle drie woorden moeten een accent krijgen, zodat het patroon wordt: ///□ □/□|□/□/□//, waardoor in het begin van de regel ook vertraging en dus verzwaring optreedt). Wat hier wordt gezegd, is dat *Blauw licht dampt*, en daarmee is het licht bijna tastbaar geworden. Even frappant is de haast bovennatuurlijke rust van de zee, die al een spiegel was, maar die hier, paradoxaal, nog *stiller* is dan de hemel zelf; die daarenboven van haar ‘aardse’ dimensie wordt ontdaan door haar te nóemen als *hemelbeeld*.

Het gebruik van zo talrijke open klinkers(: -ui-, -eer-, -e-, -eer-, -ie-, -ee, -au-, -e-, -ee-), het zoveel mogelijk vermijden van stemloze consonanten, het drievoudig voorkomen van *hemel*, de klankovereenkomst tussen *licht* en *stiller*, de ritmische organisatie van de twee regels, met *hemel / hemel* vóór de caesuur en *zee / hemelbeeld* aan het slot, zij alle ondersteunen deze evocatie van ruimte en spiegeling, van onaardse stilte en rust, van gedempte glans. Eigenlijk moet men zeggen: eerst zij maken wáár, wat in de woorden als zodanig wordt meegedeeld.

Na de verticale spiegeling van het eerste distichon geeft het tweede een horizontale: *Ter eene en andre zijde*. Duidelijker dan in de eerste strofe is hier - zij het nog steeds ‘verzwegen’ - een mens binnengebracht, aan wiens *eene* en *andre zijde* de kustlijn zich uitstrekt - zich *rondt*. Het woord is antimetrisch gereleveerd, en ‘wekt’ daardoor ook het betekenismoment ‘rond’ in *hemel*. En hiermee wordt het kosmische karakter van de ruimte opgeroepen. De *kling der kust*, met zijn nadrukkelijke alliteratie van, híer, een stemloze explosief, is een vondst. In eerste instantie zal het beeld het lemmet,

het blank, van een kromzwaard evoceren, de scherpe scheiding - de klank! - tussen zee en land, maar dit woord is homoniem met *kling*: 'onbegroeid duin' en het werkt hier dus op twee manieren tegelijk. Nu zou het kunnen lijken dat die scherpte - hoe effectief ook - strijdig is met de toon van het gedicht tot nu toe. Die 'breuk' wordt door de dichter op een geraffineerde manier opgevangen en overwonnen: na *kust* ontbreekt een leesteken, de zin zet zich voort over het regeleinde heen, in wat aandoet als een oorzakelijk voorwerp: '*... rondt zich.../ Naar...*', eerder dan als een bijwoordelijke bepaling van plaats die betrekkelijk los staat van de rest van de zin. Met andere woorden: er is een voelbaar enjambement. Daarmee wordt de *vervloeide(n) einder* als het ware tot de 'bestemming' van de *kling der kunst*, en zo komen we weer uit bij het 'dampende blauwe licht' *tusschen hemel en stiller hemelbeeld*, dat niet anders is dan een andere verbeelding van diezelfde *vervloeiden*, mistige, *einder*. Het slot van de regel laat dan ook de verticale en de horizontale dimensies in elkaar opgaan in een vertragende beweging: *zee, lucht, land en mist* (het is niet mogelijk *lucht* zonder accent te lezen).

Daarmee is de verstilde kosmos in al zijn wijdheid vloeiend 'gerond': de verzwegen 'ik' staat in het middelpunt van een alzijds zacht glanzend heelal.

De volgende drie strofen - weer de helft van het gedicht, en gesitueerd in het centrum - roepen een 'beleven' op. Méér mag men eigenlijk niet zeggen. Natuurlijk vooronderstellen *De erinnering* en *Een oud gevoel* een belevend 'ik' - een 'ik' dat uiteraard van het eerste woord af aanwezig was in de evocatie van de kosmos - maar ook hier, waar het expliciet om ervaringen gaat, wordt het lyrisch subject discreet en indirect gesuggereerd, niet met name genoemd. Het verzwijgen van het 'ik' als lyrisch subject geeft tezelfdertijd aan die beleving een potentiële algemeen-geldigheid.

Een tweede belangrijke constatering is dat er geen uitdrukkelijk verband wordt gelegd tussen de natuur en het 'beleven'. Die relatie móet er, naar vanzelf spreekt, zijn: het coherentieprincipe van het vers eist dat. De lezer kan dus tot geen andere bevinding komen dan dat de 'binnenbeleving' de 'buitenbeleving' spiegelt, zoals in die binnenbeleving ook weer een spiegeling plaatsheeft naar analogie van die in het zich stil reflecterende, aan de 'aardsheid' ontheven heelal. De ervaring daarvan is voorwaarde en analogon van wat zich in het innerlijk voltrekt. En zoals de wereld gezuiverd is tot zijn essentiële dimensies, zo wordt ook het leven in de 'binnenstrofen' daartoe herleid. Maar zomin als de evocatie van de buitenwereld beschrijvend is, zomin ook is de innerlijke 'reflectie' in gedachtelijke termen uitgedrukt: het gaat om *een verloren schoon*, om *Een oud gevoel, vermoeider worden, hunkren, dwalen* en *derven*. Anders gezegd: de besomming des levens geschiedt in puur emotionele 'staten'. Dat mag niet verwonderlijk zijn bij Bloem, iets anders is dat het hier po-

etisch wordt waargemaakt.

Wat de lezer in de derde strofe ervaart, is de opstanding van het verleden. Er is niet iemand die zich iets herinnert, te binnen brengt. Nee, in deze wereld is het de herinnering die *wakker* wordt, is het *Een oud gevoel* dat wederkeert: de menselijke faculteiten zijn bezield en handelen spontaan onder invloed van de zuiverheid en verstilling in de 'buitenwereld'. Het is eerst *De erinnering* die ontwaakt - een menselijk vermogen dat op zichzelf nog niet emotioneel geladen behoeft te zijn (zie het vijfde gedicht uit *Media vita*) - maar hier gaat het wel om de reminiscentie *aan een verloren schoon*. Het voorwerp van de herinnering is onbepaald gehouden: 'het schoon' is op zichzelf een archaïsch, weinig gepreciseerd, woord: 'wat er schoon is aan iets', 'de schoonheid van iets', maar door de toevoeging van het onbepaalde lidwoord (iets dat niet tot het gangbare taalgebruik behoort), maakt Bloem het, concretiserend, tot 'een iets dat schoon is'; tegelijkertijd echter wordt het ongrijpbaar, juist door datzelfde lidwoord. Er is daarnaast nog een opmerkelijk aspect aan de verhouding tussen adjectief en substantief, omdat *verloren* hier niet een eigenschap is die *het sahoon* bezit of bezat, zoals in 'een gouden schoon'. Als men spreekt over 'de herinnering aan de verloren geliefde' is het de-geliefde-die-verloren-is, waar het om gaat, het niet-meer-aanwezig-zijn is het centrale element. Hier echter gaat het om 'de herinnering' aan een (eenmaal bezeten) schoon, aan 'een schoon dat (sindsdien) verloren is gegaan'. Volkómen uniek is dit gebruik niet, maar, ondersteund door de assonance, bezit de uitdrukking ongetwijfeld een grote pregnantie.

In deze laatste woorden wordt de emotie opgeroepen, die in regel 6 dan ook (syntactisch parallel, en geaccentueerd door de alliteratie *wakker / weder* voor de caesuur in 5 en 6), met zoveel woorden optreedt als *Een oud gevoel*. Het kan niet anders of dit *oud gevoel* (:d.w.z. een gevoel dat lang geleden bestond, met wellicht ook de implicatie 'vertrouwd') moet het *verloren schoon* zijn. Immers, in de volgende strofen worden de stadia van het leven opgeroepen: dat zijn aanvankelijk gevoelens (*hunkren, dwalen, derven*), en dan *ook dat niet meer*. Daarenboven wordt in *keert weder* het '*verloren* gaan' ongedaan gemaakt, en deze schoonheids-(= geluks)ervaring treedt dus eigener beweging op als herkregen vervulling: ... *van uit een langen droom*. Het beeld van de droom voor het vlietende, onwezenlijke en ongrijpbare leven is bijna zo oud als de poëzie, maar Bloems persoonlijke variatie ligt in de nadruk die hij legt op de lengte (in tegenstelling tot Luyken in zijn 'Air' b.v.) en op de stadia ervan.

Zoals gezegd: hier, in het hart van het gedicht, treedt de *droom* spiegelend op. Het karakter ervan wordt in het immense polysyndeton van de vierde strofe (... *van... en van... en... / En... en...*) tot uitdrukking gebracht, niet in de laatste plaats ook door de verstoring van het metrisch patroon: de caesuur - voorzover al aanwezig - valt te vroeg, na *stemmen* in plaats van na *en van*, en bovendien volgen in het midden van de regel vier onbeklemtoonbare lettergrepen elkaar op. Regel 7 is ook de enige waar 'anderen' voorkomen, maar in de meest ontpersoonlijkte vorm: *stemmen, gelaten*, en nog vager: *gerucht* (het enige 'luide' woord in het vers, dat bij mij de, misschien persoonlijke, associatie oproept aan *Macbeth:*

'(life) is a tale... full of sound and fury, / Signifying nothing'). Een onwezenlijke verstoring is in elk geval de suggestie; en de, met poëtische middelen als onafwendbaar voorgestelde, uitwerking ervan op de voortlevende is - ook dank zij

de voortzetting van de *en*-verbindingen - een *steeds vermoeider worden*. Daarmee is in regel 8 de caesuur weer op haar plaats terug (er staat na *worden* ook een komma, die haar accentueert), zodat regel 8b duidelijk de status van een samenvatting krijgt - een zeer sceptische overigens, want ze wordt in de mond gelegd van *men*, terwijl het lyrische subject duidelijk zíjn karakteristiek heeft gegeven als een *droom: / Een droom... dien*. De uiterst pregnante, classicistisch aandoende, uitdrukking *dien men leven zegt* is wellicht weer een archaïserend neologisme van Bloem. Over de waarde valt niet te twisten: '(de droom) die men als "het leven" betitelt'. De ironische ondertoon lijkt me onmiskenbaar: 'En dat noemen ze het leven!'.

In regel 9 kan *'t* terugverwijzen naar 8; dan zou de implicatie moeten zijn: 'En dat wat men als het leven betitelt, bestond uit...'. Waarschijnlijker lijkt mij dat het verwijst naar de hele vierde strofe. Dan wordt hier de belevingsinhoud van die *droom*situatie geboden. De levensstadia worden hier, hoe dan ook, getypeerd in de termen van onvervuldheid, die men heel gemakkelijk verkeerd, nl. uitsluitend negatief, kan interpreteren: *hunkren, dwalen, derven*. Dat ze in deze context geen negatieve waarde kunnen hebben, wordt bewezen door wat de beschouwing over de derde strofe aan het licht gebracht heeft, en het zal zijn bevestiging vinden in de slotstrofe. Buiten de context is er natuurlijk een hele reeks uitspraken van Bloem te vinden die dit ondersteunen, waaronder zijn meest beroemde, uit 1915, over 'de goddelijke onvervuldheid, die (...) ons juist den anders onduldbaren last des levens doet dragen niet alleen, maar zelfs bovenal beminnen'.

De hunkering naar de onbereikbare vervulling wordt getypeerd als *eindloos*, dat de temporele notie met de locale, en vooral de psychische verenigt in de negatieve formulering van het volstrekte. Het lijkt me waarschijnlijk dat de tweede helft van de regel het complement van de (passieve) hunkering vormt in het beeld van het actieve dwalen (in de zin van 'voortgaan zonder de juiste weg te kennen' - dus dicht tegen 'zoeken' aanliggend, maar wellicht met de implicatie: 'de verkeerde weg kiezen', en in elk geval ook, getuige *her en der*, zonder de doelgerichtheid van het 'zoeken'; het woord bevat een veel sterker element van onzekerheid en aarzeling). Een extra argument zit in de chiastische bouw van de zin: *een... hunkren, een dwalen...*, en doorslaggevend lijkt me de expliciete consecutieve structuur: *'t Was eerst .../ Werd toen... en toen*. Bij de bespreking van enige parallellieën heb ik al opgemerkt hoe volkomen gelijkvormig de regels 9a en 10a zijn, en hoe *daaglijksch derven* haast lijkt samengesteld uit de klanken van *dwalen her en der*.

Op dit ogenblik zou ik de veronderstelling willen wagen dat door deze middelen de suggestie wordt gewekt dat het *derven* onvermijdelijk uit het *hunkren* en *dwalen* voortvloeit; de analoge positie van *hunkren* en *derven* ondersteunt dat nog. Zonder twijfel is *derven* - zoals ieder weet een voorkeurswoord van de latere Bloem - een pijnlijke ervaring, waarvan de kracht nog versterkt wordt door het allitererende *daag-*

lijksch (dat op een parallelle plaats staat als *eindloos* in de vorige regel!), maar het is althans een gemoedservaring, een *gevoel*, en als zodanig waardevol. De negatief geformuleerde laatste fase - 10b - drukt dan ook het verdwijnen van het sentiment uit in woorden die geen enkele expressieve waarde hebben: *en toen ook dat niet meer*, die juist daarom de hopeloosheid en de uitzichtloosheid tegenover de zo veelvoudig gereleveerde elementen uit de voorgaande anderhalve regel tot uitdrukking brengen. De eenlettergrepige woorden vertonen ook nauwelijks enige ritmische beweging; men is geneigd ze haast alle gelijk (gering) gewicht te geven.

Het ‘persoonlijk’ binnendeel van het vers is daarmee afgesloten: de summa van het bestaan is opgemaakt- de gevoelsmijmering en -ervaring afgesloten. De laatste strofe begint met een gedachtenstreepje. Waarom? Een dergelijke aanduiding ontbreekt aan het begin van de derde strofe, en het kan dus niet de overgang van ‘buiten’ naar ‘binnen, of omgekeerd, aangeven. Er lijkt me maar één conclusie mogelijk: deze strofe is zichtbaar van de voorgaande gescheiden omdat ze samenvattende functie heeft, en dat houdt in dat ze weliswaar, in letterlijke zin, terugkeert naar de buitenwereld, maar tegelijkertijd, in de vorm van beelden, de binnenwereld voortzet - de twee werelden in een synthese samenbrengt. *Het uur wordt later* - alweer een schijnbaar vrij gewone, wat ‘dichterlijke’ uitdrukking, maar wel een eigen vorming van Bloem - roept toch wel, naast het vallen van de avond, het naderen van het ‘laatste uur’ op, in regelrechte voortzetting van de levensgang uit de vijfde strofe. Ritmisch gebeurt er in deze regel iets heel merkwaardigs: de lezer is intussen geconditioneerd op het metrische patroon en heeft dus de neiging te lezen: *Het uur wordt later, 't duister*, en dan de caesuur te leggen. De zinsbouw is daarmee strijdig, en vergt: *Het uur wordt later,/ 't duister groeit*... Het gevolg is dat *het duister* als het ware in twee spanningsbogen tegelijk is opgenomen en daardoor een centrale, ‘zwevende’ positie inneemt. Het wordt in zeer pregnante zin het kernwoord van de regel. Naar de functie van dit verschijnsel hoeft men niet te vragen. Bijzonder expressief voor het geleidelijk, haast onmerkbaar vallen van de avond is het antimetrisch gereleveerde *groeit*, een proces dat door de alliteratie met *grijze* (en dàt is het *duivenveeren* uit de eerste regel minus de glans) nog geïntensiveerd wordt. In het perspectief van de ‘persoonlijke’ interpretatie evoceert het op indrukwekkende wijze hoe het duister van de dood het late leven in toenemende mate doortrekt. Wat een vondst om voor het naderende einde (van dag en mens) het woord *groeit* te gebruiken: een organisch en onweerhoudbaar gebeuren; het leven gezien als een uiteindelijk opgenomen worden in de dood die er in binnengroeit.

De slotregel reflecteert, als gezegd, het eerste vers. Nog is er een spiegeleffect: de duistergeworden hemel legt schaduw op de zee. Maar nu is er een essentieel moment weggelaten: het is *Een parelzwarte hemel*. Dat wil zeggen: het duister van de hemel heeft een zachte, iriserende glans behouden (het element dat ook *duivenveeren* bevatte) - de diepe innerlijke glans van parels. (Bloem heeft geaarzeld over het gebruiken van dit adjectief, maar dat was onnodig: zwarte parels bestaan inderdaad; er is zelfs een kleur die kunstschilders ‘parelzwart’ noemen.) En zo is dus ook de zee niet volstrekt donker: het is een *schemerzee*. Het antimetrisch geplaatste, en met *schemerzee* allitererende *schaduwt* harmonieert daarmee. Het mogen ‘de schaduwen des doods’ zijn, maar het zijn geen ‘vale vlerken’ - een uiteindelijke glans is boven ons nagebleven: De glans, ontleend aan het *verloren schoon*.

Ik heb getracht rekenschap af te leggen over een enkel gedicht van Bloem en de lezer bewust te maken van de indrukwekkende coherente complexiteit van een van die 'eenvoudige' verzen, die, zoals de dichter zei, geen commentaar behoeven. Daarbij ben ik zo zakelijk en nuchter gebleven als mogelijk was, en heb ik mijn best gedaan iedere bewering controleerbaar te maken. Zelf kan ik niet anders zeggen dan dat door deze analyse mijn bewondering voor Bloems meesterschap alleen is toegenomen. Hoeveel uiteenlopende elementen en middelen op hoeveel verschillende niveaus zijn hier niet tot samenwerking en harmonie gebracht. Dat een gedicht meer is dan de woorden waaruit het bestaat, dat het ook langs andere dan rationele wegen een wijze van ervaren, een visie, overdraagt, hoop ik hiermee expliciet te hebben gemaakt. Poëzie is geen hocus pocus, maar ze is evenmin knutselwerk: ze is het resultaat van groot vakmanschap en van groot talent. Niemand kan langs puur redelijke weg een goed gedicht tot stand brengen: daarvoor is het weefsel veel te ingewikkeld; maar zonder een enorme beheersing van de taal en van het métier gaat het evenmin. En daarenboven, of misschien in de allereerste plaats, is het nodig dat de dichter een wezenlijk geldige visie op het bestaan tot uitdrukking brengt, of, zoals Bloem het zegt: dat zich in zijn werk 'een zoo eeuwig mogelijk mensch openbaart'. Ik ben ervan overtuigd dat aan deze dichter geen van die drie kwaliteiten kan worden ontzegd.

J.C. Bloem
Twee limericks

Uit het archief van Mr. A. Mout.
De eerste van deze twee limericks die J.C. Bloem heeft opgedragen aan A. Mout is geschreven in 1934.
Mout woonde toen in de Kwartellaan in Den Haag en had een charmant nichtje, genaamd Hans, te logeren.
De tweede is ongeveer een jaar later geschreven door J.C. Bloem. Deze kwam tot stand naar aanleiding van een advertentie, die luidde: 'Voor rake adviezen naar Kasse Zegel'. A. Mout is advocaat en een aanhanger van Hegel.

Die hele buurt van de Kwartellaan
deed mij tot voor kort niet heel dartel aan.
Maar toen zag ik Hans
en ik dacht aan mijn kans
Maar wanneer vangt nu het gespartel aan.

Vraagt men aan de volgeling van Hegel
om een rechts- of een levensregel
dan antwoordt hij vlug
Daarvan heb ik niet terug
Wendt u liever tot Kasse Zegel.

Terugblik op een afgelegde weg
P.H. Dubois

Dit is - op het lidwoord na - de titel van Jacques Bloems lezing over eigen werk, op 1 december 1953 voor de Civitas Academia te Amsterdam gehouden en in 1954 in de Boekvink-serie bij de Arbeiderspers verschenen. De titel is door Bloem op zijn beurt, naar hij meedeelt, weer ontleend aan een prozastuk van Walt Whitman. De weg van Bloems dichterlijke ontwikkeling was in 1954 wel ten einde, al zouden er, volgens Sötemanns chronologie, nog een achttal oorspronkelijke en enkele vertaalde gedichten volgen, maar ik geloof niet dat deze laatste verzen, thematisch gezien, nieuwe aspecten aan die ontwikkeling hebben toegevoegd.

De weg die Bloem heeft afgelegd is op zichzelf niet een ongewone; het bijzondere van zijn poëzie is juist de paradox van het gewone, waaraan op onverwisselbaar-persoonlijke manier stem is gegeven. De afstand en ook de richting van de afgelegde weg kan men meten door het uitzetten van twee grenspalen, in de vorm van één citaat uit het begin van Bloems dichterschap en één uit het einde daarvan, bijvoorbeeld de gedichten ‘Kortste nacht’, geschreven in de zomer van 1911 en opgenomen in de eerste bundel *Het Verlangen* (1921), en ‘Insomnia’, geschreven in de zomer van 1952 en opgenomen in de vierde druk van de *Verzamelde Gedichten* (1953), waar het aan de afdeling ‘Avond’ werd toegevoegd.

Kortste nacht

Nu de dagen legen hunne luister,
Wevende in een immer lichter kring,
En de nacht maar is een droom van duister
Tussen schemering en schemering;

Op de toppen van de hoogste zomer,
Aan het keerpunt van mijn levenstijd,
Wil ik staren, een verloren dromer,
in de nacht, die langs mij henen glijdt.

Van de verten woeien vage vlagen
Stemgejoel van dronkene muziek;
Murmlen van geliefden klonk als klagen
In de veiligheid van schaduws wiek.

Waar de seinen losse lichten hangen
Dreunden treinen door de zomernacht.
Alles was één trekken en verlangen,
Vol van de onrust, die in't donker wacht.

En ik bad tot u, mijn lieve leven,
Dat de tochten van mijn bloed regeert:
Wil mij nooit de dompe vreugde geven
Van de wijze die niet meer begeert.

Laat die vlam altijd mijn hart verteren,
Door wier brand ik droefste dagen duld;
Laat mij hijgen in een fel begeren
Zó verlangend en zó onvervuld.

Moge nooit mijn bonzend hart vermanen,
Voor de dood mijn lichtzieke ogen sluit,
Wat ik meer vrees dan de laatste tranen,
Wat mij erger dan niet zijn beduidt.

Nog kan ik uit drang en droom verkiezen,
- Om mij hing de nacht zijn klaarste schijn
Maar verkiezen is het droefst verliezen,
- Morgen reeds zal 't nachten langer zijn.

Insomnia

Denkend aan de dood kan ik niet slapen,
En niet slapend denk ik aan de dood,
En het leven vliet gelijk het vlood,
En elk zijn is tot niet zijn geschapen.

Hoe onmachtig klinkt het schril ‘te wapen’,
Waar de levenswil ten strijd mee noodt,
Naast der doodsklaroenen schrille stoot,
Die de grijsaards oproept met de knapen.

Evenals een vrouw, die eens zich gaf,
Baren moet, of ze al dan niet wil baren,
Want het kind is groeiende in haar schoot,

Is elk wezen zwanger van de dood,
En het voorbestemde doel van 't paren
Is niet minder dan de wieg het graf.

Het vroege gedicht is een vers in de romantische traditie, waarin de droom de hoogste werkelijkheid is en het verlangen, hoezeer ook onvervuld, de drijfkracht van een leven dat zoveel begeert dat het niet wil kiezen. Het latere gedicht is precies het tegenovergestelde: niet het leven maar de dood is de integrale realiteit en er is niet alleen niets meer over van het ‘fel begeren’, Zelfs de ‘dompe vreugde van de wijze die niet meer begeert’ is een onmachtige werkelijkheid gebleken. Van ‘kiezen’ kan in het geheel geen sprake meer zijn.

Wie Bloems *Verzamelde Gedichten* leest, vindt eigenlijk al in de eerste bundel *Het Verlangen* een aantal regels of strofen die deze ontwikke-

ling opvallend markeren. Bijvoorbeeld de 2e strofe van ‘Lente’:

O hart, in 't eeuwig keren der seizoenen
Verlatener dan de eerste avondster,
En nog begerig als een boom te groenen,
Maar steeds geknakt en altijd eenzamer.

Of de laatste strofe van ‘In Memoriam’:

Wat blijft ons over van dit lange derven,
Dat leven is? Wat, dat ik nog begeer?
Voor hem en mij een herfst, die niet
   kan sterven;
Zon, mist en stilte, en dan voor immermeer.

En tenslotte het einde van ‘Scheveningen: mistige winterdag’:

O meisje, o jonge bruid,
Uw lippen zijn warm en rood,
Het leven dat niemand stuit,
Bloeit eens uit uw wachtende schoot;
Gij lacht, en uw stap klinkt luid -
Waar het eind van dit al is de dood.

Toen *Het Verlangen* in 1921 het licht zag, was het een laat debuut: de dichter was twee dagen eerder 34 jaar geworden. Dat late tijdstip was niet gewild; al in 1911, vertelt Sötemann in *Over de dichter J.C. BLoem* (Querido 1974, blz. 27), had Bloem erover gedacht een bundel uit te geven bij Van Dishoeck. Een beknopte schets van die verschuiving van jaar tot jaar geeft hetzelfde boekje, maar Sötemann wijst er terecht op dat fundamenteel in dat eindeloos uitstellen van 1911 tot 1921 Bloems vrees voor het definitieve meespeelde.

Men mag veronderstellen dat in die vrees de bewustwording, dat het romantisch verlangen van zijn jeugd plaatsgemaakt had voor een toenemende melancholie en voor de erkenning van een eigen innerlijke werkelijkheid die zich daarmee nauwelijks meer liet verzoenen, bewust of onbewust, een factor van betekenis is geweest.

De grote eerste bundel van Bloem vormt een verzameling respectabele gedichten; méér dan dat, een verzameling waarvan een aantal op zichzelf en binnen het raam van zijn generatie bewonderenswaardig is van zuiverheid en gevoeligheid en belangwekkend vooral om de reeds zo duidelijk aanwezige Bloem-toon. Maar het is - in tegenstelling tot wat men bijvoorbeeld bij een Rimbaud constateert (met wie ik Bloem natuurlijk niet vergelijk!), - niet een bundel, waarin de visioenaire kracht de (dan nog ontbrekende) latere ervaring te boven gaat.

Voor Rimbaud kon dat tot gevolg hebben dat die ervaring in een later stadium het dichterschap atrofieerde. Bij Bloem was eerder het omgekeerde het geval: de afwezige ervaring opende de mogelijkheid voor een romantische rhetoriek die door het latere werkelijkheidsinzicht werd afgebroken. Niet alleen echter vernietigde dat zijn dichterschap niet, die werd er integendeel door gezuiverd. Ik stel mij voor dat voor de oudergeworden Bloem de eerste bundel in latere jaren vooral een gevoelsmatige waarde heeft behouden, maar dat hij er in het perspectief van de poëzie en de poëzie-opvattingen die nadien in hem ontstonden niet de waarde aan toekende die

de gedichten voor anderen konden hebben. Dat verklaart ook zijn erkenning dat hij er vreemd tegenover stond.

Het is dan ook opvallend, en tegelijk vanzelfsprekend, dat de aangehaalde citaten uit die eerste bundel die zijn evolutie zo duidelijk illustreren, afkomstig zijn uit verzen van de allerlaatste jaren voor de verschijning van *Het Verlangen:* 'Lente' is uit 1918, 'In Memoriam', afgaande op de chronologie van Sötemann, werd geschreven tussen 30 oktober 1918 en 10 maart 1919, en 'Scheveningen: mistige winterdag' in 1920.

Ofschoon in het leven van Bloem aan gebeurtenissen weinig voorviel, blijkt uit de lectuur van zijn gedichten onweerlegbaar dat een innerlijke ervaring, een bewustwording van wat voor hem de werkelijkheid was, bepalend is geweest. Een innerlijke ervaring inderdaad, want die weinige gebeurtenissen die als tragisch ondergaan werden, hadden in 1921 nog niet plaatsgevonden. De zeer sterke binding aan het ouderlijk huis en aan de persoon van zijn ouders was nog niet verbroken: zijn vader stierf in 1922 en zijn moeder, tien jaar later, in 1932; van huwelijk, vaderschap en scheiding was nog geen sprake. Zijn ondervindingen op het gebied van de vriendschap waren, een enkele spanning doorgelaten, uitzonderlijk goed. Want hoewel de dichter, om het eufemistisch uit te drukken, zeer egocentrisch was, bezat hij een beminnelijkheid die zijn uitwerking op vrijwel niemand miste, - een verschijnsel dat zijn leven lang heeft voortgeduurd. De problemen die hij in zijn vele, meestal van betrekkelijk korte duur zijnde betrekkingen ondervond, hadden hun oorzaken in hemzelf: zijn onvrede met het leven, zijn gevoelens van onbehagen en onlust.

Over de 'ervaringsmaterie' van zijn poëzie heeft Bloem in zijn *Terugblik* niet gesproken en niet willen spreken; hij noemt zijn beschouwing 'een kort verhaal van zijn leven, uitsluitend van de kant van de dichtkunst' en voegt daar uitdrukkelijk aan toe: 'De andere kanten daarvan toch zijn te intiem om daarover in het publiek te spreken, zelfs om ze gedrukt aan de openbaarheid over te leveren' (blz. 7).

Er kan desondanks geen twijfel over bestaan dat het deze 'kanten' zijn die zijn dichterschap het specifieke karakter hebben gegeven dat het bezit, - het karakter, allicht niet de kwaliteit. Maar dat die kwaliteit samenhangt met die innerlijke ervaring lijkt mij evenmin betwijfelbaar. Op dit punt laat Bloems eigen overtuiging, in zijn lezing uitgesproken, geen aarzeling bestaan. Sprekend over zijn eerste verzen zegt hij als voornaamste herinnering daaraan het besef te hebben 'van woorden en rhythmen in zich te voelen die alleen om zichzelfs wil bestaan, ik bedoel dat er geen enkel wèrkelijk gevoel in uitgedrukt is' . Dat betekent niet, voegt hij eraan toe, dat men op die leeftijd geen werkelijke gevoelens heeft, integendeel, maar dat heeft niets te maken met wat het gedicht uitdrukt: 'Pas later is het, dat aan gedichten ervaringen ten grondslag liggen'; al blijft het ook dan nog een raadsel, waarom de ene ervaring tot een gedicht leidt en de andere niet.

Dat raadsel zal wel nooit worden opgelost, men kan alleen het feit constateren. Maar vast staat wel - en daarvan is de poëzie van Bloem een aangrijpend voorbeeld - dat de innerlijke ervaring daarmee ten nauwste samenhangt. Wan-

neer hij elders, ineen in 1941 gehouden inleiding bij een voordracht uit eigen werk, als zijn dichterlijk ideaal formuleert ‘enkele essentiële dingen van het leven zo uit te drukken, dat dit alleen van mij en van niemand anders zou hebben kunnen zijn’, verwijst dat uiteraard onmiddellijk naar het gedicht als zodanig en pas secundair naar het gedicht als expressie van iets. Maar er kan wel geen misverstand over bestaan dat het gedicht als zodanig evenmin zou kunnen existeren zonder die ‘essentiële dingen van het leven’ en vooral zonder een ervaring daarvan die alleen van de dichter en van niemand anders zou hebben kunnen zijn.

Het grandioze van Bloems dichterschap is de omzetting van een authentiek pessimistisch levensgevoel in een door zijn authentieke expressie positieve poëzie. Woorden en ritmen bestaan daarin niet meer om zichzelfs wil, maar als uitdrukking van gevoelens die zó werkelijk zijn dat zij een universele geldigheid bezitten en in de beklemmende precisie van zijn taal tot de zuiverste poëzie uit de hedendaags Nederlandse taalgebied geworden.

*De figuren op Paul Hufs foto zijn: □ J.W. Hofstra □ G. den Brabander □ B. Voeten □ F. Borderijk □ Clara Eggink □ J.W.F. Werumeus Buning □ F. Pauwels □ B. Aafjes □ H. van Eyk □ H.W.J.M. Kerels □ C. Lennart □ J. Fabricius □ Ed. Hoornik □ Helld S. Haasse □ W. Corsari □ J.C. Bloem □ J. van Schaik-Willing*_____
Deze foto is gemaakt in 1957 ter ere van het boekenbal.

Edelman bedelman/notities bij J.C. Bloem
Peter Berger

De gedichten van J.C. Bloem cirkelen steeds om één thema: dat van de vergankelijkheid van alle dingen. De gedachten die hij verwoordt worden voortdurend beheerst door dat ene onverdragelijke: het voorbij gaan.

Het draait alles om tijd, om de onafwendbaarheid van de dood en het verlies van die men liefheeft. Een allesoverheersend gevoel van spijt om dit leven dat voorbijgaan is.

Dit is uiteraard een thema, zo oud als de poëzie en zo oud als de mens. Maar Bloem bespeelt slechts deze ene snaar. Is hij daarom, hoe belangrijk ook, toch geen groot dichter? Dit soort academische kwesties wordt wel eens opgeroepen, en ik moet zeggen dat ik er geen raad mee weet. Groot of niet groot dat lijkt me geen kwestie van veelzijdigheid en veelheid aan motieven, maar van intensiviteit. Dat de poëzie van J.C. Bloem alleen maar over die ene dunne pijnlijke snaar strijkt maakt naar mijn gevoel niets uit; het geluid ervan hoort men in de grondtoon van alle poëzie die ooit is geschreven. En wat een scala aan gevoelens trilt er niet in mee: tederheid, levensliefde, wanhoop. Die hele paradoxale mengeling die de essentie is van alle zachtheid, van kwetsbaar en diep doorleefd gevoel.

Dat Bloem alleen maar die ene snaar aanstrijkt, komt, omdat hij in feite geen verweer heeft. Hij weet dat het onontkoombare van de dood onontkoombaar is. Hij is te wijs en te lucide, te zeer bij voorbaat ontgoocheld ook om zich te laten verleiden tot afleidingsmanoeuvres. En zo blijft hij geconcentreerd op dat ene dat bepalend is voor alles wat hij denkt en doet: dat leven alleen maar een kortstondige uitzondering is op de dood. Eén thema inderdaad. Maar één thema waarvoor een heel leven nodig is, een heel leven om klaarheid te krijgen en een zin te beleven waar geen zin te beleven is.

Want hoe vreemd het misschien mag klinken als men het over een van het leven afzijdige als J.C. Bloem heeft: het eigenlijk thema van zijn werk is het bestaan. Zijn enige probleem: hoe daar een houding toe te bepalen.

Als daarin, in die problematiek, niet alles samenvalt, tenminste alles waar het om gaat, dan weet ik het niet.

Toch ben ik wel geneigd, het dichterschap van Bloem smal te noemen. Maar dat is geen kwestie van niveau of van groot of klein, maar van ruimte die hij zichzelf toestaat. Wat ik daarmee bedoel wordt hieronder - hoop ik - wel duidelijk.

> Is dit genoeg; een stuk of wat gedichten
> Voor de rechtvaardiging van een bestaan,...

schrijft Bloem, in *Dichterschap* de balans opmakend. Want voor deze aartstwijfelaar, die zichzelf trouwens ook het ‘grote’ dichterschap ontzegde, was deze *enige* rechtvaardiging van het bestaan, de poëzie, toch ook weer te gering.

Inderdaad: J.C. Bloem heeft betrekkelijk weinig geschreven. En gaandeweg steeds minder.

Steeds smaller wordt de basis waarop hij zich staande kan houden tegen het leven. De gedichten worden gaandeweg korter. En de gedichten vloeien langzamer.

Maar het gebrek aan kwantiteit heeft ook te maken met de (grote) kwaliteit ervan. De visie van Bloem kerft zo door naar de essentie, dat er weinig meer over blijft om te zeggen. Maar wat hij in die verzen te zeggen heeft raakt dan ook steeds het laatste. Zozeer dat ze de helderheid bezitten van spreuken, die een leven lang bij helderheid bezitten blijven, bijna als kernwoorden omdat bepaalde dingen alleen zo en niet anders gezegd hadden kunnen zijn. Daarin zijn ze bijna triviaal en bijna eeuwige waarheid - vrijwel hetzelfde -.

Maar - en dat is het geheim van Bloems heldere en toch door ingehouden ontroering haast onmerkbaar gesluierde stijl - zo menselijk en dichtbij dat de gedachten in zijn simpele, maar op een intens doorleefd bestaan afgestreden verzen trillen van het altijd nieuwe: poëzie.

Bloem, de nuchtere romanticus, de bewogen burger heeft in zijn mooiste, zijn eenvoudigste verzen het eeuwige dagelijks weten te maken, en het dagelijkse verheven weten te maken, en toch menselijk dichtbij en toegankelijk.

Dat kon gebeuren, juist op de smalle basis van dit dichterschap waar het kleine triviale rechtstreeks in verbinding staat met het grote, en het grote en eeuwige wordt beleefd in het teken van de mens en zijn armzaligheid. Het weinige dat leven is: ‘niet veel meer dan ademhalen’, staat in verbinding met het heelal. Dat besef geeft de grootsheid aan dit nuchter, illusieloze levensbesef:

Ademen

Eenzaam bevonden onder 't flonkerstralen
Der najaarssterren boven de gerust -
Geworden wereld, wordt zich 't hart bewust;
Leven is niet veel meer dan ademhalen.

Maar dat is: in de diepten van dit dal
De oneind'ge ruimte tot zich in te leiden
En, na één wankel ogenblik van beiden
Die te hergeven aan 't beroofd heelal.

Eén thema dus maar in feite: alles is voorbijgaan. Dat gevoel is zo indringend, dat het ook momenten

van geluk aantast. Erger: juist geluksgevoelens worden des te bitterder omdat deze het ongeluk dat niets te behouden is, inscherpen. Het besef van het voorbijgaan is reeds van te voren gegeven. Van te voren is dit leven reeds afscheid, voordat 't geluk beleefd is. En van te voren is daarom reeds elke liefde een vaarwel. Het wezen van elke liefde is de vervulling in het onvervulbare. Regelmaat en dagelijksheid - zozeer begeerd - zijn 'n verraad daaraan. En om deze diepere realiteit, die elk samengaan onmogelijk maakt, worden de banden steeds weer verbroken. Niet uit gebrek aan liefde, maar uit een teveel aan liefde, dat zich niet verzoenen laat in het dagelijkse en de schijn van de vertrouwde sleur:

> Maar het ontwaken, zich wassen en kleden,
> Het zitten aan 't gezaamlijk ontbijt,
> Driehondervijfenzestig maal in 't jaar -
>
> Dit maakt dat ij, die boven daaglijkheden
> Elkaar voor immer dachten toegewijd,
> Hoewel in tranen, scheiden van elkaar.

Hij, Bloem, kan niet op het gewone leven ingaan en de dingen aanvaarden zoals ze dagelijks gebeuren. De dagelijkse realiteit van het verbonden zijn strijdt met de diepere realiteit dat men slechts verbonden kan zijn in een eeuwig vaarwel.

De onmogelijkheid het gewone leven te leven, dat zal hem blijven kwellen:

> Moeilijk gewoon geluk,
> Klein schijnend, maar het meeste -
> In uw wanhopige queeste
> Raakt het hart oud en stuk.
> *(Geluk)*

Vanuit dat besef moet hij toch tot een levensaanvaarding zien te komen. En dat kan niet zijn: het door hem toch zo beminde leven te aanvaarden zoals het is. Want leven is onaanvaardbaar en onleefbaar. Maar om toch een modus vivendi te vinden, een eigen houding om het onleefbare te kunnen verdragen.

De aanvaarding waartoe hij moet zien te komen is: aanvaarden dat er niets te aanvaarden is, dat er geen keuzen gedaan kunnen worden, en dat niet kiezen de enige ware keuze is om het leven te leven zoals het in essentie is; een vorm van voorbijgaan:

> Want ik wist door een keuze verloren
> Ieder ander verlokkend bestaan.
> Ik heb dan ook niets verloren,
> Maar het leven is voortgegaan.
> (*Aanvaarding*)

3

Zijn besef van het teloor gaan maakte hem ongeschikt voor het gewone, het ‘burgelijke’:

> Van al de dingen, die 'k in droomen zocht -
> Erger: van alle, die ik wèl vermocht,
> Is, nu hun tijd voorbij is, niets geworden.

En ik kan zelfs niet, als mijn onbevreesd
Erkennen mij verwijst naar de verdorden,
Aanvoeren: maar mijn bloei is schoon geweest.

Bloem heeft zijn leven - zoals uit dit gedicht *Dichterschap* spreekt, opgedragen aan het voorbijgaan. Uit hoofde daarvan heeft hij afgezien van het gewone en dagelijkse leven.

Maar, anders dan bij de ‘gewone’ romantische dichters, zocht hij niet zijn heil in het alternatief: het hevige dichterschap als triomf over het bestaan.

Voor J.C. Bloem biedt het dichterschap als andere vorm van bestaan geen heil. Het biedt geen ontsnapping in een gedroomd rijk. Geen ontsnapping ook - al is het voor even - aan de doem van de tijd en de menselijke haveloosheid. Zijn dichterschap is geen triomf over die armzaligheid, maar niets en niets anders dan de kervende bevestiging daarvan. Er is geen enkele ontsnapping, geen enkele uitweg, zelfs niet de illusie daarvan.

Onafgebroken staart Bloem naar het einde, door niets afgeleid, door niets begoocheld.

En het dichterschap is niet iets zelfstandigs, een andere levensvorm die het onaanvaardbare leefbaar maakt, en troost of genezing biedt. Zijn dichterschap is even smal en armzalig als zijn bestaan. Het zojuist in het slot geciteerde *Dichterschap* vangt dan ook met deze vraag aan:

Is dit genoeg: een stuk of wat gedichten,
Voor de rechtvaardiging van een bestaan,
In 't slecht vervullen van onnoozle plichten
Om den te karigen brode allengs verdaan?

En hierom zijn der op een doel gerichten
Bevredigende dagen mij ontgaan;
Hierom blijft mij slechts zelf en lot (betichten
In zicht van 't eind der onherkeerbre (baan.

Een vraag. Dat is heel anders dan zoals de puur romantische dichter het dichterschap opvat. Voor die laatste is het bestaan slechts schijn, dat zijn rechtvaardiging nooit en te nimmer kan vinden in *daden*. Zodat die rechtvaardiging wel in het andere, in het gedroomde, in het geschreven en het verbeelde leven gevonden moet worden.

Zo is het in zekere zin ook bij Bloem. Maar het dichterschap is geen zekerheid, het is geen triomf, maar een vraag. Is dit genoeg?

Het is een rechtvaardiging omdat hem niets anders overblijft.

Het is een dichterschap als rechtvaardiging die zichzelf als voortdurende vraag ondermijnt. Het dichterschap is geen alternatief, maar een voortzetting van de voortdurende twijfel, de voortdurende illusieloosheid.

In veel opzichten is er naar ik meen bijvoorbeeld een verwantschap tussen een dichter als A. Roland Holst en J.C. Bloem. Maar is de eerste niet heel duidelijk het type van de grote dichter, de bard met de profetische allure, die de vervulling van het menselijk leven zocht en vindt in een bovenaardse mythe, in het zelfgeschapen, onaantastbare en trotse rijk van de poëzie?

Een groots verhaal vol eeuwigheid, waaraan hij zijn eigen bestaan kan opdragen. Hier is poëzie heel duidelijk wel de trotse rechtvaardiging van een bestaan. Maar ten

opzichte van A. Roland Holst, deze prins onzer dichters,deze edelman, verhoudt Jacques Bloem zich als een bedelman. Voor hem is de poëzie geen ander rijk, geen vervanging van het onvolkomene, geen triomf over de nederlaag in het gewone leven.

Van een dergelijk bevlogen, mythisch dichterschap dat zich totaal in de plaats stelt van het aardse leven ziet hij af. Bewust.

Hij heeft dat zeer uitgesproken gedaan in het gedicht *De Ledige* waarin hij Hölderlins dichterschap, ook zo'n voorbeeld van een groots en hevige op-

6
SIGNALEMENT.
Description. Personalbeschreibung.
haar: cheveux: hair: Haare:
wenkbrauwen: sourcils: eyebrows: Augenbrauen:
oogen: yeux: eyes: Augen:
neus: nez: nose: Nase:
knevel: moustache: moustache: Schnurrbart:
baard: barbe: beard: Bart:
lengte: taille: height: Grösze:
Godsd. gez. Comm. relig. Church: Konfession:
Bijzondere kenteekenen: Signes particuliers:
Special marks: Besondere Kennzeichen:
7
Geldig voor:
Valable pour:
Valid for:
Gültig für:
Handteekening van den houder:
(Signature du porteur)
(Signature of the bearer)
(Unterschrift des Paszinhabers)

De Burgemeester van Rotterdam verklaart
10
Rotterdam, 19 OCT 1925
Voor den Burgemeester,
11
Model A, No. 1049958

dracht, stelt tegenover het zijne.

‘Een zomer en één herfst vroeg Hölderlin.’ Want méér is niet nodig om het leven te doorgronden, en totaal af te wijzen ten gunste van de totale triomf van de poëzie, deze opperste zelfrechtvaardiging. Maar dit is weggelegd voor de verhevenen.

Terwijl Jacques Bloem te zeer verslingerd is aan het sleetse leven om daar zó afstand van te doen. Voor hem is niet de houding weggelegd die de trotse stoicijn Holst aannam. Noch de weg van de verheven profetische waanzin. Bloem blijft verbonden aan dit gewone bestaan, met al zijn vezels, en daarom is hij in al zijn vezels tragisch en bezeerd.

De Ledige

Eén zomer en één herfst vroeg Hölderlin
Om den gerijpten gang in aan te heffen,
Eer hem de pijl van 't zwarte lot zou treffen
En hij de god, die hem versloeg, zou zien.

Dit is van de verhevenen. Misschien
Deed hem een voorgevoel duister beseffen,
Dat hij weldra moest heengaan uit het effen
Bestaan naar waar des levens gronden vliên.

Zo ben ik niet. Voor mij was het gedicht
Nooit anders dan een uit gebrek onthullen
Van wat mij 't gierige leven derven deed.

En als ik tot het lot één bede richt
Is het: wil dit leeg hart nog eenmaal vullen,
Dat niet beminnen daaglijks sterven deed.

Dit is de basis van Bloems smalle dichterschap. Poëzie kan zich niet in de plaats stellen van dit leven, omdat hij het tezeer bemint. Maar zijn tragiek is, dat hij het niet kan beminnen, omdat in het durende afscheid de pijn om die liefde te onverdraaglijk zou zijn.

Bloems houding in het leven lijkt wel op dat van een stoïcijn, maar deze is toch beslissend anders. Hij veracht het leven niet, maar houdt er te veel van, te onverdraaglijk veel, en daarom dwingt hij zich tot een onledige afzijdigheid. Het leed dat hij hierin ervaart is ook niet het weerbare lijden van de geest, dat de stoïcijn ondervindt, maar het verdriet van de weerloze die zich uit zelfbescherming zo roerloos mogelijk houdt.

Zijn dichterschap is anders dan dat van de ‘verhevene’ omdat hij dit gewone leven centraal blijft stellen. Dat is waar zijn liefde naar uitgaat; en hij, de tedere en aardse, laat zich niet verleiden tot 't zelfbedrog van het sublieme en verhevene. Dat is te abstract voor deze man die van het leven zou willen genieten maar daarin slechts de troosteloosheid moet proeven. Hij is een romantisch dichter, Jacques Bloem. Maar geen romanticus, die het gewone leven trots afwijst. Hij is iemand die het liefst het gewone leven gewoon had liefgehad maar die het niet kan, en die zich daarom tot romanticus veroordeeld weet.

En die ook niet vlucht in de romantiek maar weet dat dit een hoge vorm van illusie is. Tegen zijn ontgoocheling houdt ook dit geen stand.

Het verschil tussen de verheven dichter Holst en de 'gewone' dichter Bloem kont in alles tot uiting. Holst: aristocratisch, hoofd in de wolken, ogen op de verre kim gericht. En hoe anders dan de hem in veel dingen verwante Jacques Bloem. De burgerman, een wat sjofel sjokkend heer, een burger die helemaal niet aan het burgerlijk leven ontsnappen wil omdat hij daar best van zou willen houden. Maar dat niet kan. Die zich niet te goed acht voor een kantoorbaantje als griffier, maar die zo scheef en onhandig in het dagelijkse leven staat dat hem dat helemaal niet lukt. Met zachte, liefdesvolle hand wordt hij uit de bedrijvigheid van alledag weggevoerd. De zin ervan ontgaat hem, maar hij had er zo graag een zin aan ontleend.

En hierop kantelt zijn smalle dichterschap: omdat hij niet kan geloven in een doel in het gewone leven, omdat dat nutteloos heenvliedt, blijft zijn leven onvervuld. Door het besef van nutteloosheid en vergankelijkheid blijft hij van het begeerde 'gewoon geluk' verstoken. Maar zijn dichterschap stelt er geen nieuw geluk en een nieuwe levensopdracht voor in de plaats; het blijft slechts 'een gebrek onthullen' van wat zich in *dit* leven, en nergens anders dan precies dáár had moeten vervullen. Voor deze totaal illusieloze is geen enkele troost weggelegd, geen enkele escape, geen enkele afweer. En daarom ervaart hij zijn dichterschap als een rechtvaardiging die zich hooguit in de twijfel òf het wel een rechtvaardiging is staande houdt. Dat in een rechtvaardiging omdat het niet anders kon.

Als ik nu nog even de aanhef van *Dichterschap* herhalen mag:

Is dit genoeg: een stuk of wat gedichten,
Voor de rechtvaardiging van een bestaan,
In 't slecht vervullen van onnoozle plichten
Om den te karigen brode allengs verdaan?

En hierom zijn der op een doel gerichten
Bevredigende dagen mij ontgaan;
Hierom blijft mij slechts zelf en lot betichten
In 't zicht van 't eind der onherkeerbre baan.

Het dilemma in dit dichterschap is dan heel subtiel. Bij deze geboren dichter staat het poëtische centraal in de zin van: de essentie ervaren achter de gewone dingen. Vandaar dat hij nooit *in daden* zijn zelfrechtvaardiging had kunnen vinden. Maar deze aanleg ontzegt hem het geloof in een dagelijks doel, ontrooft hem het 'moeilijk gewoon geluk, Klein schijnend, maar het meeste -.'

En levensminaar die hij is, heeft hij het gevoel dat hij in het niet vervullen van zijn plicht zijn leven *verdaan* heeft. Door zijn poëtische levensstelling heeft hij dáár geen bevrediging en geluk in gevonden. Maar in iets anders, een leven opgedragen alleen aan poëzie gelooft hij evenmin.

Want behalve een geboren dichter is hij een geboren burger en een geboren levensminnaar die de liefde voor het bestaan, hoe hopeloos ook, stelt boven het woord. Dat woord, hoewel tenslotte ook niet zo belangrijk - 'daar zelfs de dichtkunst Niet beklijft / En hij dit wist. '*Lêon Deubel*' Als dan dit kleine oeuvre de rechtvaardiging van het bestaan is, dan is het slechts een rechtvaardiging waarin hij zich voortdurend moet beklagen dat het zo is, en niet anders. Hij kan op de smalle weg van dit dichterschap geen zijwegen inslaan en alleen de rechte weg van een leven beschrijven dat verdaan is 'In 't zicht van 't eind der onherkeerbre baan'. Het leven kan alleen maar beleefd worden als het verdoen daarvan zonder vervulling, noch van lange, noch van korte duur, noch ook door de poëzie, die niet anders is dan één lange klacht hierover.

4

De spijt over het leven is ook de spijt over zijn nutteloosheid als burger. De grootse visie van het vergankelijke resoneert steeds in een kleine 'burgelijke' spijt dat het gewone levens-

vervulling wegglipt.
Is dat burgelijke kantje een bezwaar?
Persoonlijk is de poëzie van J.C. Bloem me er des te liever om; ik ervaar er een even poëtische als herkenbare weergave van de menselijke situatie in zonder enige illusie waarbij noch heil gezocht wordt in een hevig dichterschap noch toevlucht gezocht wordt in de veilige haven van de burgelijkheid met zijn dagelijkse sleur.
Op de smalle, nauwelijks begaanbare weg van zijn poëzie sloft die dichter Bloem verder, te eerlijk en te dapper om niet te beseffen wat hij is, een lieve en gekwetste man die hardnekkig, en op zijn nederige manier trots, vasthoudt aan het enige waar het op aankomt: weerloze ontroerbaarheid.
Afziend van alle schijnbare trots kijkt hij de nederlaag aldoor recht in de ogen. Hij is de gewoonste en bescheidenste van al onze dichters, mét Jan van Nijlen. Een gevoelige burgerman die het hoge dichterschap afwijst en liever blijft die hij is: een armzalige. Een edelman bedelman.

5

Jacques Bloem wijst de stoïcijnse levenshouding die juist in zijn tijd opgeld doet - Marsman, Roland Holst, Willink - af.
Het is mannelijk en trots, maar Bloem houdt zich in zijn poëzie geen masker van weerbaarheid voor.
Toch moet hij zich op een of ander manier zien af te schermen: hij moet een evenwicht zien te vinden tussen kwetsbaarheid en leefbaarheid, en dit zoekt hij door de berusting.
Deze levenshouding heeft overigens wel bepaalde trekken gemeen met de stoïcijnse. In het merkwaardige gedicht *Vermaning* ziet men hem ook een eindweegs in die riching gaan:

Vermaning

Dat het onmannelijk zou zijn, te klagen,
Is vaak door de verbitterden beweerd
En velen hebben daarom trots begeerd
Te kunnen zwijgen van hun nederlagen.

Misschien terecht.......

Als hij zich afvraagt of het terecht is betekent dat, dat hij in die vermanning wel iets ziet. Maar de vorm van vermanning die hij moet vinden moet zo zijn dat hij open blijft voor de gevoelens waar het om gaat.
Zijn poëzie is dan ook vooral een training om die staat te bereiken, en die berusting te vinden die levensverzaking tot levensaanvaarding maakt. Dat evenwicht spreekt uit een titel *Quiet though sad:* het verdriet moet tot een beheerst evenwicht komen, maar het moet toch gevoelig blijven. Deze wens, deze opgave, spreekt de dichter uit op het einde van het gedicht *De Ledige* waarin hij zich tot het lot met de bede richt gevoelig te kunnen blijven en het vermogen tot liefde niet te verliezen ook al is leven komen tot een verstandhouding met het verlies en het afzweren van alle hoop:

En als ik tot het lot één bede richt
Is het: wil dit leeg hart nog eenmaal vullen,
Dat niet beminnen daaglijks sterven deed.

Aangezien Bloem de poëzie niet als een eigen levensvorm kan nastreven moet hij de poëzie wel bedrijven als een vorm van filosofie waarin hij een bepaalde levenshouding moet zien te vinden. Het gaat niet om taal en om verbeelding maar om een manier om het leven te verdragen en daarmee op een akkoord te komen. De modus die hij vindt is een heel eigen vorm van rustige gelatenheid die tegelijkertijd afgekoeld is en vervuld is van liefde. Het is liefde, doordrongen van spijt maar waarin de warmte voor het bestaan wordt vastgehouden. Kenmerkend voor deze filosofische houding die levensliefde en afstand van het leven probeert te kombineren is het gedicht*: De Gelatene*:

Ik open 't raam en laat het najaar binnen,
Het onuitsprekelijke, het van weleer
En van altijd. Als ik één ding begeer
Is het: dit tot het laatste te beminnen.

Bloems levensaanvaarding: een vorm van gelatenheid die levensliefde blijft. Het is de hoop van de ontgoochelde. Het is bijna niets, waarin het afzien van levensaanvaarding een vorm van aanvaarding kon worden.

Hij brengt dat vooral onder woorden in het slot van *De Gelatene*.

Jeugd is onrustig zijn en een verdwaasd
Hunkren naar onvergankelijke beminden,
En eenzaamheid is dan gemis en pijn.

Dat is voorbij, zoals het leven haast.
Maar in alleen zijn is nu rust te vinden,
En dan: 't had zoveel erger kunnen zijn.

Het is een vorm van eenzaamheid waarin afstand is gedaan van alle bindingen met het leven. De dichter kan zich daarbij neerleggen (‘Heen is elk verweer...’), omdat het een houding is die uit levensliefde voortkomt; een liefde die nu opgeheven kan worden tot stille ontroering: het beminnen van het onuitsprekelijke najaar. Het leven is bijna niets meer, najaar, symbool van het einde. Maar in de zintuigelijke beleving van het najaar dat door het geopende raam naar binnen komt met zijn herfstgeur heeft de dichter toch nog deel aan het leven. Hier wordt het leven geheel ervaren als een langdurige vorm van afscheid. Het is niet méér dan het aroma van het najaar, maar door de sensatie daarvan ontroerd te ondergaan blijft hij, hoewel eenzaam, toch verbonden met het bestaan. Hij heeft zich niet afgekeerd van de aarde. Hij heeft zich niet afgewend van het leven. Maar in een houding van verstilde afzondering kan hij het leven ontroerd blijven leven in wat het is en wat het zo onleefbaar maakt: dat het niets is dan een vaarwel. En omdat hij op deze wijze emotioneel in leven kan blijven, en niet verstart in de onontroerde levenverzaking, kan hij die merkwaardige uitspraak doen:... 't had zoveel erger kunnen zijn. De wanhoop en de tederheid hebben zich kunnen verzoenen in het allersmalste evenwicht van bewogen gelatenheid.

De herfst ter sprake brengend, wil ik nog aan één aspect in deze poëzie nog even wat aandacht besteden.

J.C. Bloem, zo betoogde ik, stelt zich niet buiten het leven op. Hij vlucht niet naar het andere gebied van de poëzie. Evenmin trekt hij zich terug in de dressuur van de stoïcijnse levenshouding.

In een wankel evenwicht blijft hij voortdurend op het leven zoals het is betrokken. Maar die houding is er dan wel een van betrokken onledigheid, van deelnemen op zo groot mogelijke afstand. Zijn weerloze betrokkenheid laat zich kenschetsen als een vorm van bespiegelende inactiviteit. In zijn poëzie zoekt men tevergeefs naar

details, naar exact waargenomen bijzonderheden, die het algemene moeten onthullen. Bloem kijkt niet naar de dingen, hij staart. Hij raakt aldoor, over de details heenkijkend, het algemene. Ik bedoel: voor hem is een bepaalde dag niet díe bepaalde dag, met zijn eigen kenmerken, zijn eigen ontroeringen en gebeurtenissen. Het is slechts een dag in de stroom van het leven, en wat hem op die dag treft is kenmerkend voor het leven in zijn algemeenheid. Hij beleeft niet het unieke aan de dingen, maar het algemene. In zijn peinzend proeven van geuren en atmosfeer ervaart hij het constante, niet het voor dat moment bepalende. Dat komt door dat sterke besef van t voorbijgaan. De dagen zijn herhalingen van voorafgaande, vervlogen dagen. Hij beleeft de herhaling. Maar dat is juist niet: hernieuwing, hoop, wederkeer. Dat altijd alles hetzelfde is, komt omdat alles steeds op dezelfde manier voorbij gaat, onafwendbaar. Herhaling is geen vernieuwing, maar slijtage. Een groot aantal gedichten, en de meest ontroerende, zijn ingebed in dat besef van het voorwentelen van de dagen.

Legio zijn de uitspraken, waarbij deze herhaling vande dagen uitspreekt. Een herhaling die het bijzondere aan de dag ontneemt en deze veralgemeniseert. Daardoor wordt de opgeroepen sfeer ook meestal de sfeer van het algemene, het *seizoen:* Seizoen en wederkeer (dus ook herinnering en peinzen over het voorbije) zijn altijd aan elkaar gekoppeld. Bijvoorbeeld:

Het onuitsprekelijke, het van weleer
En van altijd.
Of:
Van 't najaar keren weer de schone dagen -
Van het hoeveelste? en hoeveel malen nog?
Of:
Het regent en het is November:
Weer keert het najaar en belaagt
Het hart...
Of:
Weer de lente...
Of:
Toen keert het najaar en het najaarsweer
Op de aarde...
Of, het meest duidelijk misschien:
O hart, in 't eeuwig keren der seizoenen
Verlatener dan de eerste avondster...

Kortom, als de dichter met zijn sensiviteit, zijn zintuigelijke gebondenheid aan het leven ontroerd wordt, is dat een ontroering die én door de intensiteit van die zintuigelijke ervaring bepaald wordt, én door de smaak van het voorbijgaan, dat hij proeft.

Deze combinatie van ervaren en mijmeren, van leven in zintuigelijk waarnemen dat ook bespiegelen is, maakt, dat die gedichten tegelijkertijd de helderheid van het denken bezitten, en toch een lichamelijke sensitiviteit bezitten. De ontroering over de ervaring van het moment verbreedt zich tot die van de ervaring van het seizoen. En die is aards. Maar deze verbreedt zich ook tot algemene gedachten, waarbij het seizoen een algemeen symbolische betekenis heeft. Lente voor jeugd, zomer voor levensvolheid, herfst voor het naderend einde. Het is zintuigelijke filosofie.

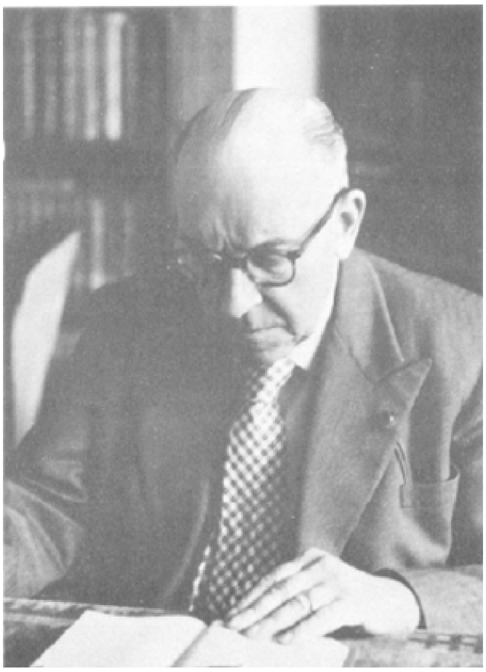
Het heeft te maken met dat midden houden tussen levensliefde en afstand. Het denken is afstandelijk, de zintuigelijke ervaring is toch een intens genot. Het is als bij dat gedicht *De Gelatene*, waarbij de geuren van de herfst een ontroerende combinatie van geluk en pijn opleveren, die de liefde is voor dit bestaan.

Het openen van het raam: dit is het toelaten van de geur van het seizoen, het binnenlaten van het leven. En, omdat het ook de geur van het afscheid is, betekent het, een troosteloze vorm van zaligheid.

In deze mengeling van weerloze sensitiviteit en meedogenloos denken vindt hij zijn hachelijke verzoening met het leven. Klare momenten van troostende troosteloosheid.

De verzen van J.C. Bloem: een innig en onverzoend voor zich uit spreken. Kristalheldere taal, en toch haast murmelend van een ontroering die net op de stoïcijnse levenshouding is gered.

J.C. Bloem pratend en lezend



van links naar rechts: Clara Eggink, Jeanne Bieruma Oosting, J.C. Bloem A. Roland Holst.

Het gezin Bloem

Om te getuigen van mijn bewondering
Anton Korteweg

Schrijven over de gedichten van J.C. Bloem kan ik alleen maar onvoorwaardelijk bewonderd. Geen dichter heeft meer verzen geschreven die ik voortdurend overweeg en bewaar in mijn hart dan hij.

Bloem is bij uitstek onthoudbaar, meer dan Nijhoff, meer dan Achterberg. Wie het hallucinerende begin van *Insormia*:

Denkend aan de dood kan ik niet slapen, En niet slapend denk ik aan de dood,

eenmaal gelezen heeft, raakt het niet meer kwijt, en dat geldt ook voor regels als ‘Voorbij, voorbij, o en voorgoed voorbij’ (*Herinnering*), ‘En dan: 't had zoveel erger kunnen zijn.’ (*De Gelatene*),

> Altijd november, altijd regen,
> Altijd dit lege hart, altijd.
> (*November*)

en zoveel meer verzen, met name slotverzen.

Bloem begint voor mij pas bij *Media Vita*. Het is vooral het besef dat wij midden in het leven in de dood zijn (*Media vita in morte sumus:* het begin van een elfde-eeuwse antifoon), dat de dood het leven omspoelt en doordringt zoals de oceaan een eiland, dat me aanspreekt (Oosterhuis heeft in één van zijn liederen de zaak omgedraaid: ‘Midden in de dood, zijn wij in het leven’). Dat besef van de dood als, ik zou bijna zeggen natuurlijke omgeving, zelden als bedreiging, als iets waarvoor je bang moet zijn, is weliswaar ook al aanwezig in de latere gedichten uit *Het Verlangen*. In *Huiswaarts Reizende* bijvoorbeeld:

> Als ik bij u ben gekomen,
> Ben ik weer wat nader bij mijn dood.

En in *Scheveningen: mistige winterdag:*

> Maar het eind van dit al is de dood.

Maar pas in en na *Media Vita* wordt deze voor Bloem zo fundamentele opvatting in een aantal gedichten op een onvergetelijke manier verwoord. Bloem heeft dan bereikt wat hij in een interview uit 1925 met G.H. 's Gravesande, gepubliceerd in *Sprekende Schrijvers*, als ideaal zag: ‘...verzen, die op zowel eenvoudige als eigen manier (d.w.z. waarbij men de indruk heeft, dat het onmogelijk anders gezegd kan worden) heel diepe dingen over het leven zeggen.’ De neiging tot woordkunst waarvan sommige gedichten uit *Het Verlangen* het slachtoffer geworden zijn, is overwonnen; het schilderend adjectief en het archaïsme zijn vrijwel onnodig geworden. Het zijn niet meer de woorden uit het gedicht die de aandacht voor zich opeisen, maar het gedicht is er als geheel, als iets wat de indruk maakt er altijd al geweest te zijn, maar toch onvervreemdbaar Bloem. Want bij die ‘eigen manier’ voegt zich een eigen warme, donkere toon, op het vlak van de muziek vergelijkbaar met die van een cello. Het verbaast me in Clara Egginks *Leven met J.C. Bloem* te lezen dat Bloem niet van

muziek hield: alleen van draaiorgelmuziek en, in zijn laatste jaren, van Mozart en Dvŏrák. Maar mogelijk behoorde het celloconcert van laatstgenoemde tot zijn favorieten.

Het is juist die warme, donkere toon die maakt dat een gedicht van Bloem, voor wie daar gehorig voor is, onmiddellijk als zodanig herkenbaar is. Vanaf het eerste gedicht uit *Mida Vita, Vermaning,* in 1924 geschreven na enkele jaren van zwijgen, is die toon hoorbaar:

Wat klaagt ge, o zwakke ziel, nu dat de zon gaat dalen?
De dag was lang en heet, en zijn geluk niet veel-
Maar laat de ijdelen hun vege zegepralen:
Beetren zijn heengegaan, en met een minder deel.

De dood door wie wij omgeven worden en die ieder streven ijdel maakt - Bloem moet ervan doordrenkt zijn geweest. Het keert in zijn werk steeds terug:

Er is maar één ding dat wij zeker weten:
Dat eens de lente ons nimmer wederkeert.
(*Vroege voorjaarsavond*)

Wat wacht aan 't eind van alle paden?
De abstracte leegte en de volstrekte wind.
(*Not a breath of wild air*)

Men begint met het leven te aanvaarden
En eindlijk aanvaardt men de dood.
(*Aanvaarding*)

En elk zijn is tot niet zijn geschapen.
(*Insormia*)

Een tweede thema in Bloems poëzie dat me na aan het hart ligt, is dat van de ontgoocheling. In verschillende gedichten blikt de oudergeworden ‘ik’ - ik ben geneigd die in dit geval met de oudere Bloem gelijk te stellen - terug op zijn jeugd en jongelingsdromen, om dan het échec daarvan te constateren. Van de dromen is niets gebleven. Het verlangde groots en meeslepend leven wordt nooit geconcretiseerd:

> Ik heb, wat een ander ontsteelt
> Aan het immer weerbarstige leven,
> Slechts als mogelijkheden verbeeld.
> (*Aanvaarding*)

Die gedichten behoren voor mij tot de mooiste die hij geschreven heeft. Ik denk dan aan *Uitzicht:*

> Gij waart een kind, dat nachten wakker lag,
> Een knaap, die ziek ging van zijn eerste dromen,
> Een jongeling, wiens drang was: elke dag
> Gloeiend als vuur en als wild water stromen.
> En nu? Een man staart zonder woord en zucht
> Naar 't hooploos uitzicht van zijn laatre dagen:
> Een kersen zon, die smelt - een najaarslucht -
> Een middagzee, die in de mist vervagen.

Ook het grandioze *De Gelatene* behoort in zekere zin tot die gedichten. Ook hier een oudere ‘ik’ die terugblikt op zijn jeugd, maar tevens een element dat in *Uitzicht* en *Aanvaarding* ontbreekt: ‘het wereldoude zeer / Van de miljarden voor ons’, dat met het eigen lot gerelateerd wordt en het daardoor aanvaardbaar maakt.

Van zijn generatiegenoten kan ik Roland Holst nauwelijks zonder een zekere irritatie herlezen. Die irritatie doet zich niet voor, als ik Nijhoff weer lees. Maar Bloem is toch in feite de enige, wiens poëzie voor mij nog niets van zijn geldigheid en waarde heeft verloren. Hij is houdbaar gebleken.

Clara Eggink in gesprek met J.C. Bloem 1956

Op vrijdag 4 mei 1956 zond de AVRO radio een gesprek uit dat Clara Eggink had met J.C. Bloem. Dit in het kader van de programmaserie ‘Silhouetten’, waarvan de redaktie bestond uit J.J. van Herpen en Anny Schuitema. De tekst van dit programma is hieronder integraal afgedrukt.

Silhouetten. XV

C.E. *Jacques Bloem, ik meen mij te herinneren dat je in je kleine boekje getiteld: ‘Over het verlangen’ - in welk jaar is dat ook al weer verschenen? - gesproken hebt over het onderscheid tussen de dichterlijke en de niet-dichterlijke mens. Je hebt het in de aanvang, geloof ik, zo geformuleerd: in het kort gezegd ligt het verschil hierin, dat er mensen zijn die hun leven lang vervuld blijven van Het Verlangen, waarmee je niet bedoelt verlangen naar stoffelijke of geestelijke goederen, maar de goddelijke onvervuldheid. Zou je geneigd zijn hier nog iets naders over te zeggen?*

J.C.B. Wat de verschijning betreft kun je beter vragen wanneer dat essay in de Beweging verschenen is. (De uitgave in boekvorm was van veel later datum.) Dat was 1916. Wat ik in dat opstel gezegd heb, is het volgende. ‘Wanneer ik naga, wat het is, dat scheidt - niet de dichter van de nietdichter, want dat is het - scheppingsvermogen; niet de lettré van de voor kunst ongevoelige, want dat is de smaak - maar de dichterlijke mens (in de ruimste zin des woords) van de ondichterlijke, dan geloof ik dat het is: het verlangen. “Dit woord is vaag”, zal men zeggen, “Terecht”, antwoord ik, “want zo mogelijk nog vager is het begrip”. Niettemin is het woord een der gewoonste en meestgebruikte uit onze taal, zij het dan ook niet met dezelfde schakering van betekenis, die ik er thans aan wil hechten. En juist op die schakering komt het in deze aan’. Wat ik er mee bedoel is inderdaad - en nu zal ik maar weer mijzelf citeren ‘de goddelijke onvervuldheid, die, wel verre van ons het leven tot een last te maken, ons juist de anders onduldbare last des levens doet dragen niet alleen, maar zelfs bovenal beminnen’.

C.E. *Mag ik daar straks nog even op terug komen? Zou je misschien eerst iets willen vertellen over het tijdschrift De Beweging en het doel dat het nastreefde?*

J.C.B. Je weet dat Albert Verwey de oprichter geweest is, in 1905. Ik kan in de korte tijd onmogelijk een exposé geven van het literaire tumult in die jaren, maar het komt hier op neer, dat toen de Nieuwe Gids vergeefs geprobeerd had om zich op zijn aesthetisch - individualistisch peil te handhaven, Verwey samen met Van Deyssel een poging heeft gedaan om de beste schrijvers van die tijd te herenigen in een nieuw blad. Het tweemaandelijks Tijdschrift, dat na 1902 een maandblad werd en de Twintigste Eeuw heette. Het standpunt dat Verwey en Van Deyssel innamen, was ruimer in die zin, dat deze redacteurs de medewerking zochten van jongeren, een grotere belangstelling aan de dag legden voor de buitenlandse letterkunde en dat zij niet principieel afkerig stonden tegenover alles en iedereen dat ouder was dan zijzelf. In 1905 kwam het tot een breuk tussen Van Deyssel en Verwey; begrijpelijk voor

mijn gevoel. Kloos en Van Deyssel toch waren enigermate doodgelopen, terwijl Verwey pas na de Nieuwe Gidsperiode zijn hoogtepunt bereikt heeft.

C.E. *In wat je daar vertelt ligt eigenlijk het antwoord op mijn volgende vraag al opgesloten. Maar dat neemt niet weg, dat ik hem toch uit zal spreken, want onze toehoorders hebben dat misschien niet zo snel gesnapt, als ik die je langer ken. Het is dit. Was het feit, dat je eerste publicatie gestaan heeft in De Beweging een toeval of heb je dit blad positief gekozen; ik bedoel uit eensgezindheid, sympathie met het streven er van?*

J.C.B. Ja, dit was werkelijk een voorkeur. Ik had al eens een paar verzen - die ik overigens nooit meer herdrukt heb - geplaatst gekregen in een Belgisch Tijd-

schrift. Maar wij, ik bedoel nu P.N. van Eyck, Jan Greshoff en ik, zagen in Albert Verwey wel degelijk onze leider. Wij voelden veel meer voor Verwey's inzicht en zijn daarmee samengaande brede opvattingen van kunst en geestelijk leven dan voor het overleefde impressionisme van de Nieuwe Gidsers. En ik was dan ook heel blij toen in December 1910 mijn eerste verzen in De Beweging verschenen.

C.E. *Welke verzen?*

J.C.B. Futura en Walcheren, die ook de eerste in mijn eerste bundel Het Verlangen zijn.

C.E. *Maar nu wilde ik nog even terugkomen op die verlangenskwestie. Ik zou n.l. willen weten of je nog helemaal en op precies dezelfde wijze staat tegenover die uitspraak in je essay, die men eigenlijk wel een beginselverklaring kan noemen.*

J.C.B. In zekere zin wel, al wint natuurlijk dat verlangen later aan diepte, wat het aan hevigheid verliest. Maar over het verschil tussen de dichter en de nietdichter denk ik altijd nog hetzelfde. Er zijn veel meer dichterlijke mensen dan dichters.

C.E. *Hoe komt het dat er zo 'n grote tijd verstreken is tussen het verschijnen van je verzenbundel Het Verlangen en je volgende, Media Vita.*

J.C.B. Die periode lijkt alleen maar lang. Ik schrijf nu eenmaal niet veel. In Het Verlangen staan verzen die ik in de loop van tien jaar geschreven heb, van 1910 - 1920. Media Vita beslaat ook een werkperiode van tien jaar, hoewel, zes jaar later verscheen de Nederlaag, een bundel die groter is dan Media Vita.

Daarna heb ik wel doorgeschreven, zij het dan ook in steeds langzamer tempo.

C.E. *Nu iets anders en wel een soort gewetensvraag. Voor zover ik je ken heb je, meen ik, nooit een neiging aan de dag gelegd om carrière te maken op maatschappelijk gebied. Kan ik daaruit de gevolgtrekking maken, dat je je dichterschap de voornaamste zijde van je leven vindt?*

J.C.B. Eigenlijk heb ik dichten niet als het voornaamste levensdoel gezien. Zoals ik al eens gezegd heb, dichten is een levensvervulling, maar geen levensvulling. Mijn dagelijks leven is volmaakt anders geworden dan ik gewild had. Maar mogelijk is die dwarsboming nodig geweest voor mijn verzen. Ik zie als het levensdoel van ieder mens het zoeken van het geluk. Men kan zich dat ontveinzen en onbelangrijke doelen nastreven, zoals zich nuttig willen maken of maatschappelijk te willen slagen, maar wat de mens wil is geluk, innerlijk geluk dan altijd.

C.E. *Je poëzie wordt nogal eens in de kerk geciteerd. Sommige dominees gaan gaarne van regels uit je verzen uit als motief voor hun preek. Vind je dat je verzen een religieuze inslag hebben?*

J.C.B. Dat is mij ook al opgevallen en ik moet zeggen dat het mij veel genoegen doet. Maar nee, ik vind geen religieuze kant aan mijn verzen.

C.E. *Je hebt eens gezegd, dat er in je vroege gedichten een invloed is van Van de Woestijne en van Boutens. Ging je voorkeur ook naar deze dichters uit?*

J.C.B. Ja, maar meer naar Van de Woestijne dan naar Boutens. Beïnvloeding behoeft niet altijd van verwante naturen uit te gaan. Men wordt eerder beïnvloed door bewonderde dichters.

C.E. *Je bent hoofdzakelijk dichter en naast enige essays en critieken die toch nog een fiks boekdeel vullen, heb je, geloof ik, geen proza geschreven. Wat zou je graag willen dat Mevrouw Schuitema voorlas?*

J.C.B. Een passage uit: Over het Verlangen, maar ik zou zeggen, als Mevrouw Schuitema zo goed wil zijn te beginnen bij ‘Wanneer er dan ook iets is....... op pagina 13 van mijn Verzamelde Beschouwingen, en dan lezen tot het slot.

J.C. Bloem
Irene Vorrink

De volgende tekst is de letterlijke weergave van een gesprek met Irene Vorrink over haar herinneringen aan J.C. Bloem, uitgezonden door de VARA op 21 mei 1972 in een Bloem Programma geheel aan de dichter gewijdt. Deze uitzending werd voorbereid door Clara Eggink, Cor Holst en Alfred Kossmann.

Mr. Irene Vorrink en Bloem ontmoetten elkaar in het begin van de oorlog bij de lunch van de 65ste verjaardag van de dichter H.W.J.M. Keuls.

Nou, daar zat Bloem, die zat daar tegenover me of schuin tegenover me, dat weet ik ook helemaal niet meer. Het was een beetje formeel. Toen zijn we na afloop van die lunch, het was een soort lunch en we kregen konijn, dat zijn dingen die je gewoon niet meer vergeet dus toen we die konijn op hadden is een deel van het gezelschap naar de zolder van Joop Colson gegaan. Hij was fotograaf van het stadhuis, had een geweldige zolder en iedereen had zelf drank meegebracht, enfin het was een zeer vrolijk feest.

Ik zat bij het raam een beetje naar beneden te kijken en plotseling kwam daar meneer Bloem, die ik dus ooit wel eens een keer van tevoren had gezien, zo uit de verte van dat is Bloem. Hij stond naast me en we keken samen naar beneden en nou heb je voor het stadhuis een heel rijk versierd urinoir. Jacques keek ernaar en zei: ‘Dat is zo mooi, het enige wat je er zou durven doen is je neus snuiten’.

Toen dacht ik, jij bent een ontzettend leuke man en daar ga ik nu verder heel hard mee lachen. Dat is gebeurd, we zijn naast elkaar gaan zitten en hebben ons in een conversatie gestort van tweeëneenhalf uur of zo. En, ja ik vond dat allemaal heel gewoon, want ik kende Bloem als dichter wel een beetje, maar ik was veel meer Nijhoff-enthousiast in die tijd. Het was een groot dichter, dat wist ik.

Na de oorlog, dat is eigenlijk erg leuk, woonde hij in Warnsveld en toen moest mijn vader een spreekbeurt vervullen, het zal wel 1 mei zijn geweest of misschien zomaar want het was echt een hele inhaalperiode na de bevrijding, alle afdelingen belegden vergaderingen en toen had Jacques gezegd, laten we met z'n drieen eten. Dat hebben we toen gedaan in een restaurant in Zutpen ergens, en het was net of twee bevriende staatshoofden elkaar ontmoetten. Ze waren ontzettend beleefd, ik kende ze geen van tweeën zo beleefd, ze waren namelijk door elkaar geïmponeerd. Mijn vader zag nou niet tegen zo ontzettend veel mensen op in zijn eigen vak maar die zag dus wel op tegen een dichter, een echte dichter vond hij eigenlijk toch wel ontzettend mooi. En Jacques kwam in de bizarre situatie, dat hij iemand waarvan hij altijd had gedacht, daar heb ik geen enkele boodschap aan, dat hij die eigenlijk gewoon ontzettend aardig vond en ook heel indrukwekkend.

Toen heeft zich een heel merkwaardig punt voorgedaan, want toen is hij meegegaan naar die vergadering en toen wilde hij lid worden van de Partij van de Arbeid. Dat vond ik ontzettend moeilijk want ik dacht dat is niks voor hem, dat vindt hij gewoon niet leuk, maar hij drong erg aan en ik heb het toch gedaan.

Ik geloof dat hij toen tenslotte een contributieschuld had van vier jaar en zich er verder ook nooit iets van aan heeft getrokken, dus dat is verder niet doorgegaan.

Twaalf jaar geleden verhuisde Clara Eggink naar Kalenberg waar ze een boerderij had gekocht. Bloem ging met haar mee.

Ik kwam een keer in die boerderij binnen, toen zaten ze er nog niet zolang. Claartje heeft later ontzettend veel verbouwd maar dit was helemaal in het begin, het was dus helemaal nog schemerig en dan stond er aan het eind van die deel een ronde tafel met een geborduurd kleed met rozen. Het was een soort gobelin-steek; dat had een oude dame voor Jacques en Clara gemaakt en die had ook hun initialen en de hare daar weer ingeborduurd in een hoek en verder had het blauwe rozen. Daar stond een beetje ovaal theeblad op met een theelichtje, een theepot en daar stond een schaal met koekjes bij. En ik kwam daar binnen en daar zaten ze allebei aan een kant van die tafel met gekruiste handen, nou dat was gewoon een plaatje. Maar ook iets heel natuurlijks, helemaal niet zo van hier is iemand bezig zich op te offeren voor een oude man, het was een hele hechte relatie eigenlijk, dacht ik. Het gekke was dat hij eigenlijk tot het laatst, Jacques was een verschrikkelijk gezelligheidsdier, hij hield van mensen om zich heen en gepraat en zo, dus zelfs toen hij ziek was en ja, voor Clara wel een geweldige belasting betekende, toch nog altijd gezellig was. Dan kwam je en dan zat hij te stralen. Ik vond het altijd ontzettend fijn om hem te zien, terwijl het toen echt een heel zieke oude man was. Toen hij gestorven was ben ik er uiteraard ook naar toegegaan diezelfde dag, en het was ontzettend gepast, hè, die buren daar in Kalenberg die kwamen allemaal helpen en die beleggen dan het begrafenis-maal en zo dat wordt allemaal geregeld en Jacques had dus, zelf zijn eigen kerkhofje uitgezocht, ontzettend fraai kerkhofje.

Maar dat was dus daarna, maar toen we daar

kwamen toen was het dus gebeurd en dat had een enorme stijl, niet een van de achtentwintig in het burgerziekenhuis of iets een beetje triest in een grote stad maar het had iets natuurlijks, gepast ook wel iets plechtigs, een beetje negentienhonderd eigenlijk, een soort terug zetten van de tijd hè? Je slijt je laatste levensdagen in een dorp en dan in zo'n doodstille boerderij, daar hadden ze ook de kist neergezet. Het was zeer imposant en tegelijkertijd ontspannend, eh... vreedzaam.

Nou en toen die begrafenis op dat schattige begraafplaatsje. Daar hadden ze me al een keer naar toegevoerd, dan kwamen ze me van de bus halen en dan zo van: nu moeten we even langs Paasloo, want Jacques heeft besloten dat hij hier begraven wil worden. Ontzettend grappig, dan zit je met z'n drieën in die auto, je gaat er kijken en dan zeg je van ‘Jazeker het is een uitstekende keuze!’ Dat vond ik ook ontzettend goed, hè, niet gauw wegmoffelen in een urn of zo. Het was echt de culminatie van het laatste stuk van zijn leven, en dat heeft Clara natuurlijk ook gedaan, die heeft het wel mogelijk gemaakt dat had met niemand anders zo gekund.

Nee, geweldige mensen.

Bloem lezen
H.A. Wage

P.N. van Eyck, tijdgenoot van J.C. Bloem, schreef eens over verzen die hem sterk troffen, dat zij zich in zijn hoofd gezongen hadden. Het is een wat eigenaardige en ook ietwat pikante formulering om mee te delen dat er onvergetelijke regels bestaan. Zo gezegd, kan ik verklaren dat de poëzie van Bloem mij begeleid heeft en nog steeds vergezelt dwars door experimenten met gedichten.

‘De veerplank van de droom vermolmde en brak’;

‘'t Mijne was de arabesk, die niets dan siert’-trouwens het gehele gedicht van *De Zwerver* blijft meezingen. Daarin valt een strofe op die het tamelijk regelmatige iambische voortgaan verbreekt:

‘Ver van 't verachte: der gewone mensen
Vadsige vreugde en gore daaglijksheid,
Ben ik langs stromen van schuimende wensen
Naar rimplende meren van heil geleid.’

Daarna verstrakt de slag zich weer en 't gedicht eindigt in de beheersing waarmee 't begon. Eén moment, kan men denken, heeft de dichter de teugels van zijn aandrift gevierd, heeft hij die moeten vieren omdat hij overweldigd werd door wat hem was overkomen, 't Is niet zo moeilijk om daarvoor een woord te vinden: er zijn er veel en uit verschillende gebieden. Inspiratie, verrukking, vervoering, genade, piek-ervaring. 't Zijn er té veel zelfs en omdat elk van hen ook iets van de ander overlapt, is er geen dat nauwkeurig genoeg bepaalt. Slechts één formulering volstaat geheel. Ze is de strofe die Bloem schreef.

Zulke onthullende passages komen ook in andere gedichten voor. Er is het uit discussies befaamd gebleven *De Sluis* met twee verzen precies in het midden van de middelste strofe:

‘-Wateren, die van vóór de tijden branden,
Bezweringen van lang-gestorven monden-’

Maar hier heeft de dichter de in zijn werk naderende doorbraak van een zich hevig verwijdende ervaring- ‘In doodlijke verrukking opgetogen, Naar onweerstaanbre diepten neergezogen’- voorbereid door een regel in de tweede strofe:

‘-Het was het uur, dat de wiekslag van 't
leven
Weer trilt....‘

Het is wat onwezenlijk om naar versvoeten te zien als de dans de toeschouwer meevoert. Het is echter de achteraffe bewustwording van wat deze lezer heeft ervaren. En men moet toch ook ergens naar kijken, niet waar?

Ook uit *Loin d'eux,* een hulde in de titel aan Baudelaire, schieten mij nu enkele regels te binnen. De dichter wil vluchten uit ‘De worgende engheid’ van het bestaan:

‘'t Leven te vieren en na veel genuchten,
In zijn schallende stroom ten ondergaan.’ ‘Even’ - het moment is geweest en de dichter weet zich weer ‘onderworpen en gebonden’, een van de velen.

Misschien raak ik hier aan het element dat ontdekkend kan heten voor wie 't aangaat. Er breekt iets door, zo persoonlijk-subjectief dat wie 't ervaart zich volstrekt alleen opgevoerd weet uit het dagelijks verband. Weer terug in de alledaagsheid zingt

hij de herinnering van dat ogenblik. En aan die herinnering ontvonkt de droom van de luisteraar, een droom die altijd gereed ligt om zich te laten ontvlammen. Want ‘het diepst verlangen’ om ‘Eindlijk te zijn’ dat in *Het Baanwachtershuisje* stem krijgt, is onthullend voor het eigen bestaan.

Naar mijn idee is het dàt vooral in Bloems poëzie dat mij van jongsaf heeft gefascineerd. Niet de verkonding van een heil buiten deze wereld, maar evenmin een uitsluitend esthetische aangelegenheid. Men kan uiteraard strijden over wat onder ‘esthetische aangelegenheid’ verstaan moet worden. Als Bloem toegeschreven wordt, dat hij één ding nastreefde: zo zuiver mogelijk gedichten te schrijven, dan behoeft men daar geen iota van weg te gummen om overeind te houden dat zijn gehele expressie in functie stond van een essentieel verlangen. En dan toch weer van een andere kwaliteit dan het voorjaar er aan kan verlenen. Bloem is voor mij duidelijk een bewoner van de herfst, gedreven door een verlangen dat meer weemoed dan heimwee verraadt, dat niet, nooit bevredigd wordt, dat niet bevredigd mág worden wil het zijn waarde bewaren.

> ‘Laat die vlam altijd mijn hart verte
> Door wier brand ik droefste dagen dùld;
> Laat mij hijgen in een fel begeren
> Zó verlangend en zó onvervuld’.

Het is van de dichter die elders sprak over de ‘goddelijke onvervuldheid’. Men kan zich voorstellen dat hij uiterst precies schreef wat in talloze mensen leefde zonder dat zij dit zelf wisten. In jonge mensen tussen beide wereldoorlogen vooral. Maar hoe staat het met deze poëzie als men ouder wordt? Dan toont zij verrassend een meegroeien, althans zo ervaart deze lezer het. Wat in heel korte gedichten, in aforismen tenslotte geformuleerd wordt, was in beginsel steeds aanwezig: een onvrede met het bestaan hier en nu en toch een vrees voor de dood die dat bestaan moest besluiten. Klemmender dan in *Grafschrift* lijkt het mij moeilijk te vinden:

> ‘De schaduw van twee vleugels, die hem joegen,
> De felle klauw in zijn gebogen nek?’

Er zullen weinig poëzielezers zijn die in *Aanvaarding* niet eigen verlangens en dromen zagen bijgezet.

> ‘Men begint met het leven te aanvaarden
> En eindlijk aanvaardt men de dood.’

Bloems poëzie behoudt die zeldzame kwaliteit van de herkenning. Dàt, en de feilloze beheersing van wat als levensdrift het bestaan doorkoortst zijn voor deze twee voornaamste factoren in zijn bewondering, ja zijn eerbied want wie heeft zó precies en tegelijk zó vervoerend over ‘de sterfelijken’ gedicht als wie van hen schreef:

> ‘Dat zij in hun laatste nacht ontwaken
> Met een kreet naar 't zonlicht op de mond?’

[De vrienden van J.C. Bloem]

L.S.

Onze Regering heeft een gedeelte van het Willem Witsenhuis te Amsterdam ter beschikking gesteld van de dichter J.C. Bloem. Dat is veel, maar niet genoeg!

Daarom hebben enige vrienden van de dichter het initiatief opgevat een kring te vormen en die zo veel mogelijk uit te breiden, teneinde gelden bijeen te brengen om te voorzien in zijn levensonderhoud en hem in staat te stellen zonder al te veel zorgen daar te werken. Deze kring zal de naam dragen van 'De vrienden van J.C. Bloem'.

Indien U ons een jaarlijkse bijdrage van f. 25,- zendt, wordt U lid van deze kring en ontvangt U einde van ieder jaar een door ons medecomitélid A.A.M. Stols verzorgd drukwerk, genummerd en gesigneerd, waartoe de dichter bereid is iets van zijn werk af te staan. Ook is het mogelijk een bedrag ineens te storten, minimum f. 100.--. De uitgaven worden U dan ook ieder jaar toegezonden.

Mogen wij op Uw medewerking rekenen? Zo ja, wilt U dan onderstaande strook invullen en opzenden naar Mevoruw Gispen, Bij voorbaat veel dank!

Het werkcomité:
A. Roland Holst, Bergen N.H. (Voorzitter).
R. Gispen-van de Griend, Den Haag (Secretaresse)
M.R. Radermacher Schorer, Utrecht. (Penningmeester)

Comité van aanbeveling:
D.A.M. Binnendijk
Mevrouw A. Blom-van Stolk
Mevrouw C. Bouman-Hofstede Crull
Anton van Duinkerken
Claudine Witsen Elias
Dr. G.J. Geers
H.C.v. Houten
Dr.J. Hulsker
A.D. Huysman
Kitty de Josselin de Jong
Mr. H.W.J.M. Keuls
Mr. J.F.I.M. Tielens
Johan van der Woude
A.A.M. Stols.

Aan Mevrouw R. Gispen-van de Griend, Carel Reinierszkade 7, Den Haag.
Ondergetekende.............
adres..................
verklaart zich bereid een bedrag van f. per jaar te willen storten op girorekening 18328 van Jhr. Dr. M.R. Radermacher Schorer te Utrecht of op zijn bankrekening

bij de Rotterdamsche Bank te Utrecht, als contributie voor het lidmaatschap van de ‘Kring der Vrienden van J.C. Bloem’, tot werderopzeggens toe.

Datum.......... Handtekening..........

Met Jacques Bloem in the corner
James Brockway

Er is in Engeland een vereniging die zich The Poetry Society noemt. Zij is in 1909 opgericht en is uitgeefster van het blad *The Poetry Review*. Het doel van het blad en de vereniging is het lezen, voordragen en schrijven van poëzie te bevorderen.

In deze dagen van Poetry Internationals lijkt dat allemaal nogal naïef, amateuristisch en ouderwets. Toch was er dertig jaar geleden sprake van een paleisrevolutie in deze nogal knusse, aan dichten doende vereniging. Plotseling stond de naam van een vrouw op de kaft van *The Poetry Review* als redactrice. Wij kenden haar al als dichteres, maar zij had toen niet de wereldnaam die zij sindsdien als romanschrijfster heeft gekregen.

Even plotseling veranderde er iets aan het tijdschrift. Het werk van jongere, moderne dichters kreeg nu meer plaats. Ongeveer een jaar later, en alweer plotseling, verdween de naam van deze schrijfster van de kaft. Zij heette: Muriel Spark.

Er was blijkbaar herrie - oorlog zelfs - binnenkamers geweest, vertelde mij een Engelse dichter een paar jaar later. De nieuwe redactrice had het lef gehad, het werk van verschillende oude tantes van beiderlei kunne ie weigeren; dichters die hun werk al jarenlang in het blad hadden zien verschijnen.

Een aftakking van de vereniging werd daarna gevormd door de rebellen, die zich The British Poetry Association noemde en deze stichtte meteen een nieuw kwartaalblad voor Poëzie, dat *Poetry* heette. Zo simpel, zo zuiver, zo fors. Het blad was ook eenvoudig: maar 20 bladzijden per nummer. Maar hierin trof men werk van de vooruitstrevende dichters van die dagen aan. Men begon in de eerste aflevering met een essay van John Heath Stubbs over ‘Present Directions in English Poetry’, waarin deze dichter o.a. de nadruk legde op de invloed van James Joyce - hij noemde *Ulysses* en *Finnigans Wake* ‘two great prose epic poems’.

De British Poetry Association en haar blad *Poetry* waren in de lente van 1949 geboren en stierven op de leeftijd van 3¼ jaar (13 nummers) in de lente van 1952. Dat gaf de redacteur Hardiman Scott (thans een topfiguur bij de BBC) tijd genoeg om mij uit te nodigen een kort artikel over de Nederlandse poëzie - waarover men in Engeland totaal niets wist - voor het blad te schrijven met een paar vertalingen erbij.

Ik beperkte mij tot een heel summier overzicht plus een paar alinea's over Hoornik, Vasalis, Aafjes, Achterberg, nog een paar anderen en... Jacques Bloem, in die dagen een favoriet van me. In de laatste regels klonk ook de naam van Vinkenoog, want het was al 1951.

Bij die vertalingen stond als eerste het vers ‘De Dapperstraat’. Ik behoef niet te zeggen van wie. Het vertalen was eigenlijk een moeilijke opdracht vanwege de sonnetvorm, maar ook en vooral vanwege die befaamde laatste regel, die voor zo'n groot deel op de alliteratie steunt voor zijn effect en zijn ‘memorability’.

Bloem had ik eens op een voordrachtmiddag in Den Haag ontmoet en daarna leerde ik hem wat beter kennen in de huiselijke kring bij Mies Margadant (de weduwe van de compilator van de *Twintig Duizend Citaten*).

Toen ik met de vertaling van *De Dapperstraat* bezig was, heb ik de dichter om toestemming gevraagd tot het plaatsen van die vertaling in *Poetry,* waarbij ik hem

tevens vroeg of hij de vertaling zou willen lezen. Wij zouden dan met elkaar kunnen overleggen.

Hier voelde Bloem wel voor en zodoende troffen wij elkaar op een middag in de herfst van 1951 in een cafeetje, dat zich in zuiver Nederlands The Corner noemt, op de hoek van de Anna Paulownastraat en de Laan van Meerdervoort in Den Haag. Een van de allereerste Nederlandse gedichten die ik leerde kennen was een vers van Jef Last, waarin de woorden: ‘God is overal - maar niet in de Laan van Meerdervoort’, steeds terugkeerden. Bloem was er echter die middag wel te vinden.

Wij zaten om een tafel, in de uiterste hoek. Bloem met zijn rug tegen Anna Paulowna en ik met mijn rug tegen die laan ‘waar God niet te vinden is’. Onder het laten verdwijnen van vele borrels bogen wij ons over mijn vertaling. Die was af maar niet *af*.

Bloem was thuis in de Engelse dichtkunst, vooral in die van de 19de eeuw. Hij had zelf gedichten van Wordsworth en Leigh Hunt e.a. vertaald. Bovendien bleek hij een criticus met veel gevoel voor nuances bij het vertalen en hij ging heel rustig te werk. Voor mij was deze ontmoeting bepaald geen beproeving, wel een genot.

Het was jammer, dat ik niet overal rijmen had kunnen vinden en tot drie keer toe mijn toevlucht had moeten nemen tot de assonantie, volgens mijn mening. Maar Bloem vond dat helemaal niet erg. De klank en de toon van de Engelse versie waren juist. Ook de stemming en het tempo - traag. Hij ging er mee accoord, dat ik het begrip ‘verregend’ naar de laatste regel had overgeplaatst, terwille van de zo nodige alliteratie. ‘Domweg gelukkig’ kon ik domweg niet vertalen. Zodoende moest ‘drenched in Dapper Street’ dienst doen voor zijn alliteratief trucje.

Wat hij wel voorstelde was het inlassen van woorden (een beschrijving van de straat) die niet

in het originele gedicht voorkwamen maar die hij nodig achtte terwille van de betekenis. Dit waren de woorden ‘the city grime’, waarop ik eindelijk stuitte nadat Bloem om een frase gevraagd had, die het aspect en de sfeer van de oude Dapperstraat voor de Engelse lezer zou kunnen creëren, deze straat duidelijker voor ogen brengen.

Veel ironischer vond ik wat vijftien jaar later gebeurde, toen een kriticus van de Nederlandse Pers (Vrij Nederland) mij aanviel vanwege een dergelijke verandering, die ik in de laatste zin van een verhaal van Jan Wolkers had aangebracht - het eerste werk van deze auteur dat ooit in Engeland is verschenen en dat aldaar de introductie voor hem vormde.

Die verandering had ik heel voorzichtig en na lange en zorgvuldige overweging aangebracht, omdat de betrokken passage anders voor de Engelse lezer verward zou hebben geleken. Het effekt van het verhaal zou door een onduidelijke laatste zin getorpedeerd zijn.

Zich totaal onbewust van het probleem, dat zich in de Engelse taal voordeed, heeft de Nederlandse kriticus deze zorgvuldig overwogen verandering geciteerd als een bewijs dat ik als een ‘beunhaas’ te werk was gegaan! Ziehier het verschil tussen een betweter en een groot dichter!

De vertaling van de De Dapperstraat is bij mijn weten tot vijfmaal toe herdrukt. In Engeland, Nederland en Amerika. Tot driemaal toe zonder mijn toestemming en tot viermaal toe zonder honorering, ook in De Telegraaf. Ik heb hem zelf gebruikt in het boekje *A Sampling of Dutch Literature* (1962), een uitgave van Radio Nederland Wereldomroep. Het artikel en de vijf vertalingen heb ik gegeven aan de British Poetry Association; ook voor niks. Arme dichters zijn en blijven we. De versie die hier volgt - ‘warts and all’-,wijkt iets af van de versie die Bloem kende en is, naar ik hoop, wat beter.

Ik heb maar heel weinig van Bloems oeuvre vertaald.

Ik vertaalde ‘Na de Bevrijding’, ‘Avondduinen’ en ‘Grafschrift’.

De laatste is nooit gepubliceerd.

Mijn exemplaar van de eerste uitgave van zijn Verzamelde Gedichten - ik bedoel de uitgave van A.A.M. Stols, niet die volledige van Polak en Van Gennep - heeft iemand uit mijn boekenkast gestolen. Een compliment voor de dichter maar droefenis voor mij. Gelukkig is de hiaat weer aangevuld.

De Dapperstraat.

Natuur is voor tevredenen of legen
En dan: wat is natuur nog in dit land?
Een stukje bos, ter grootte van een krant,
Een heuvel met wat villaatjes ertegen.

Geef mij de grauwe, stedelijke wegen,
De in kaden vastgeklonken waterkant,
De wolken, nooit zo schoon dan als ze, omrand
Door zolderramen, langs de lucht bewegen.

Alles is veel voor wie niet veel verwacht.
Het leven houdt zijn wonderen verborgen
Tot het ze, opeens, toont in hun hoge staat,

Dit heb ik bij mijzelve overdacht,
Verregend, op een miezerige morgen,
Domweg gelukkig, in de Dapperstraat.

Dapper Street

Nature is for the empty, the contented,
And then, what can we boast of in this land?
A hill, a few small villas set against it,
A patch of wood no bigger than your hand.

Give me instead the sombre city highroads,
The waterfront hemmed in between the quays,
The clouds that glide across tall attic windows -
Were ever clouds more beautifull than these?

All things are riches to the unexpectant.
Life holds its wonders hidden from our sight,
Then suddenly reveals them to perfection.

I thought this over, walking through the sleet,
The city grime, one grey and drizzly morning,
Blissfully happy, drenched in Dapper Street.

Vertaling in het Engels van James Brockway.

Sprekende schrijvers
G.H. 's-Gravesande in gesprek met J.C. Bloem

Aan het gesprek met de fijne dichter J.C. Bloem is een correspondentie vooraf gegaan. Ik moet eerlijk bekennen, dat sommige handschriften me kregel maken. Er zijn er bij, welke, als ik ze op het omslag van een brief zie, me zó boos maken, dat ik er niet toe kom om het couvert open te snijden. Andere trekken me aan. Waardoor kan ik niet zeggen. Als ik zelf netjes schreef, zou het logisch zijn, dat een onduidelijk handschrift me kriebelig maakte, maar met mijn eigen schrift is het ook treurig gesteld.

Wat is de reden, dat het handschrift van Bloem me aantrekt, hoewel hij zó onduidelijk schrijft, dat ik onmogelijk elk woord heb kunnen lezen en het uur, waarop we elkaar zouden treffen alleen heb kunnen vaststellen door het maken van gevolgtrekkingen, niet uit het schrift? Ik weet het niet, en telkens heb ik de brieven bekeken om er achter te komen, zonder te weten evenwel.

Bloem kon mij in Rotterdam niet ontvangen en zou in den Haag komen op een afgesproken dag. Op die bewuste namiddag werd ik opgebeld, dat hij aangekomen was, en we spraken af om in de 'Bor' samen te komen. Ik kende Bloem niet en Bloem mij niet. Vroeger zou het niet moeilijk gevallen zijn om uit de binnenkomenden in een kroeg een artiest aan te wijzen: een slappe, fladderende das, lange haren, een flambard, slordig, ongeschoren desnoods, dan was men zeker de goede voor te hebben. Eén van die uiterlijke eigenaardigheden zou voldoende zijn, maar zo was Bloem niet, bleek mij toen ik, met zijn bundel gedichten 'Het Verlangen' als herkenningsteken, telkens opkeek als de deur openging en een bezoeker binnenstapte.

Het op mij toekomen van Bloem had hetzelfde als zijn schrift: het gaf een prettig gevoel; het was niet stijf en vervelend; het was eerlijk en alle uiterlijke artisticiteit was er vreemd aan. Wie niet wist zag een heer binnenkomen, die best aan een ministerie werkzaam kon zijn. Maar al spoedig onder het spreken - het leek alles dadelijk zo vertrouwd en lang gekend - voelde ik een sterker persoonlijkheid tegenover me te hebben, dan een commies of advocaat gewoonlijk zijn.

Bloem is - nu hij weigerde zijn portret af te staan wil ik trachten hem met enkele woorden voor u uit te tekenen - breed; zijn kop sterk. De schaarse, donkere haren zijn zorgvuldig over de krachtige schedel gekamd. Achter de gouden bril met grote glazen, die hij af en toe onder het spreken schoonpoetst en die op een flinke, rechte neus staat, leven zijn donkere ogen. Zijn doorleefd gezicht wordt niet door een snor of baard veranderd: het toont zich in al zijn eerlijke oprechtheid. Zijn zenuwen, die hij bedwongen heeft, trillen nog even in zijn ooghoek, en men hoort ze in zijn spreken, als hij zijn betoog met een vragend: nietwaar, onderbreekt. Zo heb ik hem gezien.

Bloem had me geschreven, dat hij in zijn interview niet wenste te spreken over journalistiek, en al speet me dat aan de ene kant, omdat ik graag zijn mening had willen horen over de invloed van de journalistieke op de zuiver-literaire werkzaamheden, toch moest ik zijn verlangen eerbiedigen. Wel mocht ik Bloem vragen, meende ik, of deze wens in verband stond met zijn opvatting omtrent kunst en maatschappij, en hoe hij dacht over de meningen, die Geerten Gossaert daaromtrent had geuit in zijn interview met mij.

Met zijn donkere ogen keek hij me door zijn brilleglazen scherp en zei:

‘Zo'n stuk moet je niet à la lettre nemen, nietwaar? Het is geen aanval op de kunstenaar, integendeel, het is een verdediging daarvan. Een kunstenaar moet onafhankelijk zijn. Maakt men hem afhankelijk van de maatschappij, dan wordt het: wiens brood men eet, diens woord men spreekt.

De nieuwe generatie heeft of zoekt een positie. Alle jongere dichters hebben baantjes, en daarom geldt het verwijt van Gossaert niet meer. Hij heeft een open deur ingetrapt. Toch is zijn boutade best te begrijpen. Hij was natuurlijk, zoals ieder mens met een greintje smaak, geïrriteerd door de - ik mag wel zeggen - perscampagne, die er bij het overlijden van Heyermans is gevoerd en waarin deze ignobelste geest onder al de Hollandse literatoren (en dat wil wat zeggen), die honderduizend maal overschat is, plotseling als miskend genie werd uitgespeeld. Maar, om op mijn onderwerp terug te komen, het is natuurlijk jammer, dat de meeste maatschappelijke betrekkingen veel te veel tijd in beslag nemen. De grote vraag is: een baantje te vinden, waardoor je maatschappelijk onafhankelijk bent, maar dat je niet zó in beslag neemt, dat je geen tijd meer over hebt. Zulke baantjes zijn er bijna niet. Alle betrekkingen zijn tegenwoordig tot het uiterste op rendement gespitst.

‘Vooral in ons land, en dat is een van de dingen, waarin Nederland schromelijk ten achter staat bij het buitenland. Want het is volstrekt niet waar, dat kunst hier minder wordt geapprecieerd dan buiten onze grenzen. Dat de literator hier niet van zijn pen kan leven (wat overigens een zegen voor zijn integriteit is) komt omdat ons taalgebied zo klein is, niet door mindere appreciatie. Maar - en dit is tekenend voor een van de slechte, typisch-Nederlandse eigenschappen: krenterigheid - men heeft er geen geld voor over. Men leent boeken, inplaats van ze te kopen, ook al kan men het best betalen. Er is bij ons bijna geen bibliophilie - en laat hier in het buitenland snobisme bijkomen, dat is onvermijde-

lijk, en ten slotte niet erg.

'In de grote landen, en zelfs in België, zitten tal van schrijvers van betekenis aan musea als conservator of aan bibliotheken - een aangewezen baantje voor de letterkundige. Hier is het bibliothecarisschap voor de meest intelligente en meest belezen schrijver volkomen onbereikbaar, omdat een jaloers-aaneengesloten zijn van 'gediplomeerden' angstvallig er voor waakt, dat er geen profanen in komen. Frans Coenen is, geloof ik, bij ons de enige auteur, die - en dat nog door zeer bijzondere omstandigheden - een betrekking heeft, zoals tal van schrijvers er in het buitenland hebben, en bij ons behoren te hebben. Dat is heel wat beter dan staatssteun, waarvoor ik niets voel.

'Nog even iets over Gossaert. Weet u wat hij eigenlijk heeft gedaan? Op paradoxale wijze een pleidooi gehouden voor de waardigheid der kunst. Het is wonderlijk, dat zo weinig mensen dat begrepen hebben.'

'Wilt u me nu iets zeggen over poëzie in het algemeen en ook iets over uw eigen verzen?'

'Over mijn eigen verzen valt niet veel te zeggen, dunkt mij, want zij zijn nogal eenvoudig. De eerste zijn van 1910. Futura en Walcheren zijn de eerst gepubliceerden in De Beweging, maar de Avonturier en De Bedelaar zijn ouder. Het allerlaatste is no. VIII van de Enkele Strofen. In iedere afdeling van mijn bundel zijn de gedichten chronologisch geplaatst.- Ik ben echter hoe langer hoe minder gaan schrijven.'

'Denkt u, dat u geen verzen meer schrijven zal?'

'Ik verwacht er niet veel meer van, maar je kunt nooit weten. Op een zekere leeftijd heb je gezegd, wat je te zeggen had. Maar je kunt er niet op afgaan. Je kunt niet beweren, nietwaar:? ik heb een quantum te zeggen, dat heb ik gedaan, nu is het uit. Wat je wezen is heb je eigenlijk al gezegd in één vers. Op een zeker ogenblik ben je uitgepraat. Ik heb sterk de indruk, dat de omstandigheden maken, dat ik niet meer schrijf. Maar aan de andere kant denk ik ook weer: als je werkelijk wat te zeggen had, konden de omstandigheden je toch niet beletten je te uiten. Het waarschijnlijkst lijkt mij, dat er wisseling tussen bestaat.'

'Wie hebben, volgens u zelf, invloed op uw werk gehad?'

'Aanvankelijk vooral de Franse symbolisten en Van de Woestijne. Dat wil zeggen, ik ben natuurlijk begonnen met De Nieuwe Gids. Dat was ten slotte toch nog de literatuur, toen ik begon te dichten, t.w. (wat klinkt dat lang geleden) in het begin van deze eeuw: 1902/3. Ik had als kind van een jaar of negen al een wonderlijke neiging voor poëzie gehad. Ik herinner mij nog, dat ik toen Fiore della Neve heb gelezen en Ruy Blas en Les Noces d'Attila van de Bornier, maar later was het helemaal weggegaan en pas toen ik een jaar of veertien was heb ik dit weer hervat. Ik herinner mij nog precies, welk vers mij weer die 'schok', zal ik het maar noemen, heeft gegeven: het was een sonnet van Jacques Perk

Stil! - Duizendoogig spiegelt zich in 't meir

en het stond in een taalboekje met een groene omslag, van Appeldoorn en Van Vliet.

'Daarna heb ik natuurlijk ook een tijdje, zoals wij allen, geboutenst, maar die invloed was absoluut voorbijgaand, hoe geweldig ik die dichter ook heb bewonderd - en trouwens nog bewonder. Maar hij is een volkomen andere natuur dan ik, in tegenstelling met Van de Woestijne. Schoonheid en geluk, hoe begerenswaardig ik

ze ook vind, zijn voor mij niet de essentiele dingen van het leven, maar leed en zonde. Naar de eerste streeft men, maar in de laatste leeft men, en uit dit conflict wordt de kunst geboren.

'Daarom zijn de boeken van een schrijver als Mauriac mij zo uit het hart gegrepen.- Maar u moet deze uitlating vooral niet te zeer als een commentaar op mijn bundel opvatten, want toen ik die verzen schreef, dreef ik nog mee op de stroom van levensverheerlijking, die in De Beweging gepredikt werd.

'Nu ik toch over De Beweging spreek, kan ik u wel iets over mijn verhouding tot dat tijdschrift vertellen. Ik heb zeer veel aan Verwey gehad en koester nog altijd grote bewondering voor hem. Toch heb ik altijd vrij los van hem gestaan, zelfs vroeger, toen ik het mij niet wilde bekennen. Daar kwam, vooral vroeger, bij: de ergernis over de ignobele wijze waarop Verwey werd bestreden door de bonzen der literatuur, die mekaar de volle schotels aangaven.

'Het is wel is waar niet te ontkennen, dat de malle adoratie van Verweys eerste paladijnen dat conflict heeft geëxaspereerd. Zijn poëzie lijkt mij nog altijd groot van intentie, maar te zelden meer dan dat. Maar als criticus is hij ongetwijfeld de belangrijkste, die wij ooit gehad hebben, al ben ik het natuurlijk lang niet altijd met hem eens.

'Tegenwoordig komt er natuurlijk nog bij, dat ik van de mentaliteit van De Beweging totaal ben vervreemd, zoals trouwens wij allen, geloof ik, behalve Van Eyck.

'De dichters, waarvoor ik op het ogenblik het meest voel, zijn Engelsen: van de ouderen de metaphysical poets (Crashaw enz.), van de modernen Patmore, Rossetti e.a. En dan nog altijd twee, van wie ik vroeger al zoveel hield: Wordsworth en Browning. Invloed hebben deze natuurlijk niet meer op mij gehad.'

'Van welke van uw eigen verzen houdt u het meest?'

'Het meest houd ik van een paar van de Enkele Strofen en het eerste daarvan vind ik het beste.'

Ik sloeg het boek, dat op het marmeren blad van het cafétafeltje lag naast een borschilletje en wat vleesbolletjes, open en las:

De zomernacht groeit de morgen tegen;
Nog in de hemel zonder dageraad.
Alleen de kleine stem der zachte regen,
Die aan mijn open venster praat.

Naar bed gegaan, vermoeid van leed en leven,
Een mens, slaap wenst als hem de aarde pijnt,
Voel ik mij tot een lichter lust verheven,
Omdat de maan zo helder schijnt.

O onrust van de hete zonnedagen,
O wegen in de beet van 't stof begaan,
Wie zou na loomte en angst nog anders vragen
Dan déze schijn der maan?

Al wat ik heel mijn leven heb verzwegen,
Verlangen zonder vorm en zonder naam,
Is nu geworden tot een warme regen
Buiten een zilvren raam.

Dit verlangen leeft sterk in Bloem. Heet zijn bundel verzen niet ‘Het Verlangen’, en noemde hij een artikel in De Beweging van April 1915, herdrukt in de serie To the happy few,

niet met dezelfde naam? Het verlangen, 'is niet de ontevredenheid van een gemis, die een leven, dat overigens zo kalm als een sloot zou zijn, vertroebelt met haar slijmerig kroos; het is de goddelijke onvervuldheid, die, wel verre van ons het leven tot een last te maken, ons juist de anders onduldbare last des levens doet dragen niet alleen, maar zelfs boven al beminnen. Zonder dit verlangen - wat ware het leven ons?'

Hoe goed kan ik me begrijpen, dat Bloem van dit vers, met zijn weemoedig verlangen en haast simpele eenvoud van zegging, het meest houdt, en hoe volkomen sloot zijn opmerking, voor wie zijn bundel in zijn geheel las, aan, dat je moet leren de dingen, die je te zeggen hebt, steeds eenvoudiger te zeggen. 'Je moet je bevrijden van je eigen rethoriek. In een grote cultuurtijd,' vervolgde Bloem, 'zal de rethoriek tegelijk sterker en minder hinderlijk zijn, omdat de tijd sterker en oorspronkelijker is.

'In een tijd als thans lijken mij alleen kleine verzen, die heel zuiver zijn, mogelijk. Een grote, nieuwe stijl is nu onbestaanbaar, met zo'n verbrokkeling. Ik voor mij houd het meest van die verzen, die op zoweleenvoudige als eigen manier (d.w.z. waarbij men de indruk heeft, dat het onmogelijk anders gezegd kon worden) heel diepe dingen over het leven zeggen.'

'Denkt u, dat de oorlog op dat alles invloed heeft gehad?'

'Dat geloof ik niet. Dan had de oorlog grootser beleefd moeten zijn, maar het enige wat er uit over gebleven is, is het verlangen om geen oorlog meer te hebben. Vroeger was er een zekere trots bij de overwinnaar, maar nu niet. Er is iets moe's en mats. Als de oorlog iets groots had nagelaten, dan zou het inderdaad, zoals Gossaert zei, jammer zijn, dat wij er niet in betrokken zijn geweest; maar dat is, helaas, niet het geval geweest. Als de oorlog in een grote reactionnaire tijd was uitgebroken, dan zou hij wel iets goeds hebben opgeleverd. Nu probeert men alleen geen oorlog meer te krijgen, en dan liefst op een koopje.'

'Gelooft u aan de indirecte invloed van de oorlog op de letterkunde?'

'Dat is iets anders, maar bij ons althans lijkt mij die invloed ten slotte alleen van voorbijgaande aard. Er is een valuta-literatuur, zoals Bunning zegt, geweest, maar Holland heeft een te eigen cultuur, ik zou willen zeggen: een zeker maatgevoel, dat mij ten slotte het meest werkelijk-eigene van onze nationale geest lijkt. (Verder treft het mij altijd, hoe verbazend weinig eigenschappen er "typisch-Nederlands" zijn). Dit maakt, dat de rariteiten vanzelf wegvallen. Zie naar het goede van Marsman. De Duitse infectie is bijna geheel uitgewerkt. Onze traditie is daarvoor te krachtig. Toch heeft de oorlog misschien een goed ding gedaan: die baldadige levensverheerlijking à la Verhaeren en Whitman weggevaagd. Zelfs bij de meest-directe discipelen van die dichters - de jonge Duitsers - is de inhoud van hun verzen (als men dit grotendeels vormeloze gestotter verzen mag noemen) geheel anders.'

'Nu u toch een der Hollandse jongeren hebt genoemd, hoe denkt u over hen?'

'Dat is erg moeilijk te zeggen. Voorspellen is hachelijk, nietwaar? Hendrik de Vries heeft heel mooie dingen geschreven en Marsman ook. Het lijkt me, dat dit werk toekomst heeft. Slauerhoff is voorshands nog zwakker, maar heeft telkens prachtige momenten, die zeer veel van hem doen verwachten. Herman van den Bergh heeft vooral de waarde als voorloper en leider, maar als dichter is hij niet zo goed als De Vries en Marsman. Zijn leiderschap is evenwel van belang geweest voor de jongeren.'

‘En de vrije versvorm?’

‘Hier moet men vooral even preciseren. Er is een vrije versvorm, die volkomen recht van bestaan heeft (en die volstrekt niet nieuw is, denk maar eens aan La Fontaine!) en in onze tijd meer dan ooit. Wat ik echter niet kan goûteren in de jongeren is niet zozeer hun vrije vorm alswel hun vrije inhoud, eenvoudiger gezegd: hun bizarrerie en flodderigheid. Maar men zal daar wel van terugkomen. De nieuwe bundel van Marsman bevat wel verzen in vrije vormen, maar veel eenvoudiger en geserreerder dan de eerste. Zo is ook de poëzie der vers-libristen indertijd goed geweest om aan de dode Fransen versvorm weer leven te geven.’

‘U houdt die moderne excessen dus voor een tijdelijke afwijking?’

‘Ja, maar een afwijking, die zeer nodig was. We waren aan een eindpunt gekomen. Vernieuwing gaat echter meestal nooit zonder dwaasheden. Direct is de invloed van het buitenland, vooral Duitsland, bij de jongsten groot geweest, maar indirect was de drang naar vernieuwing ontstaan, omdat de tot het uiterste opgevoerde volmaaktheid van de versvorm der Verweyers uitgeput was.

‘Nu wilt u ook weten, of die vrije vorm niet te ver doorgevoerd wordt? Ja, soms wel. Van Schagen, die ik toch een van de besten vind schrijft eigenlijk gerhythmeerd proza, geen verzen.’

‘Wat denkt u van dichters als Werumeus Buning en Nijhoff?’

‘Ik zie ze wel enigszins, zoals Coster zegt, als overgangsfiguren, maar die toch veel meer bij ons horen dan bij het volgend geslacht.’

‘Door hun versvorm?’

‘Ja, ook door hun versvorm. Nijhoff veroorlooft zich wel meer vrijheden, maar dat heeft Roland Holst ook al gedaan, die de eerste onder ons is.

‘Mag ik, om te eindigen, nog even terug komen op het interview met Gossaert? Ik heb u nog niet voldoende gezegd, hoe bijzonder veel genoegen het mij heeft gedaan, eindelijk tussen al het rode en roze gekal, dat in de officiele literaturen van alle landen tegenwoordig opgeld doet, de stem van een man te horen.

‘Ik ben er absoluut van overtuigd dat, evenals de democratie in de politiek eigenlijk begint te tanen, zo ook het humanisme (die grootste onmenselijkheid die er is) en de anarchie in de literatuur de genadeslag zullen krijgen, en daarom doet het mij zo'n innig plezier, te zien, dat er onder de jongsten van betekenis haast niemand meer is die iets voelt voor al die ideeën, waar men tien jaar geleden nog geen kwaad woord over dorst te zeggen, uit angst om voor achterlijk, zo niet voor gek te worden aangezien. Natuurlijk, de ouderen, die op het ogenblik het heft in handen hebben, zullen zo gauw niet van hun verdwazing terug komen, en dit geldt zowel voor de politiek als de literatuur. Kijk maar eens naar Frankrijk, dat aan zijn overwinning niets gehad heeft, dank zij zijn linkse politici, behalve de herovering van Elzas-Lotharingen, die het - is het geen comble - onmiddellijk van zich is gaan vervreemden door zijn benepen anticlericale politiek, die de regering moest gaan voeren om bij het tuig, waarop zij steunt, in het gevlij te komen.

'Na de misschien wat overdreven, maar au fond zuivere houding van de Nieuwe Gidsers tegenover de maatschappij hebben we de "sociale kunstenaars" gekregen, hetgeen een ontzettende terugval betekende. Maar - zoiets ligt in de tijd - en daar is met geen mannenmacht iets aan te veranderen; die richting raakt eindelijk, bij hen die werkelijk wat betekenen, op haar retour. De democratie groeit overal nog wel in aantal, maar nergens meer in kwaliteit. En dit betekent, dat zij ten dode is opgeschreven. Ik juich het van ganser harte toe. Want voor een kunstenaar betekenen dergelijke gevoelens ten slotte in laatste instantie: gebrek aan waardigheid, gemis van eergevoel - en dat is de ergste misdaad voor een kunstenaar, die er bestaat, en ten slotte voor ieder mens.'

Hierna moesten we ons gesprek afbreken. Bloem wilde de trein halen van half zeven. Met een haastige handdruk namen we afscheid, met de belofte elkaar nog eens te zullen ontmoeten, wat voor beiden, ik voelde het, meer was dan een beleefdheidsphrase.

April 1925.

Media Vita, gedichten, Joh. Enschedé en Zonen te Haarlem (1931); 2e druk (1933).

Naschrift van de redactie van dit nummer.

Dit interview stamt, zo men ziet, uit 1925. Daar J.C. Bloem zich zelden of nooit liet interviewen, hebben wij onze toevlucht genomen tot dit heel vroege interview, daar wij menen dat Bloem er een voor die tijd interessant standpunt in inneemt.

Merkwaardig is b.v. dat de dichter, die toen alleen nog zijn eerste bundel Het Verlangen had gepubliceerd (P.N. van Kampen Amsterdam 1921, tweede druk in 1926) en een klein essay met dezelfde titel (A.A.M. Stols 's-Gravenhage 1924) als tweede boekje van een kleine reeks genaamd To the happy Few met een oplaag van 50 ex. bestemd voor de vrienden van de uitgever, op de vraag van de interviewer of hij denkt dat hij geen verzen meer zal schrijven, antwoordt: 'Ik verwacht er niet veel meer van, maar je kunt nooit weten'.

En dat terwijl zijn beste verzen nog komen moesten. Toen de bundel interviews van G.H. 's-Gravesande verscheen in 1935, heeft Bloem daar een nawoord bij geschreven, waarin hij zegt dat iets toevoegen aan een interview van tien jaar geleden 'haast onbegonnen werk' is. Voorts verklaart hij daarin ook dat zijn standpunt niet of nauwelijks veranderd is, 'Ondanks de verandering in de economische en politieke toestand van de wereld, waarin wij leven en dit heeft grote invloed gehad op de toestand van de kunst in het algemeen'.

J.C. Bloem en G. Jonker / 1960, Kalenberg

A. Roland Holst, J. Greshoff, J.C. Bloem / sept. 1956

Over J.C. Bloem
J. Greshoff

De hier gepubliceerde fragmenten over J.C. Bloem zijn afkomstig uit de bundel *Volière* (Den Haag 1956), waarin Greshoff een aantal opstellen bijeenbracht over zijn vrienden.

Greshoff wás een man van vrienden. Niet voor niets draagt het vijfde deel van zijn *Verzameld werk* (Amsterdam 1948-1950) de titel *Het boek der vriendschap*. Zijn leven lang is Greshoff in de weer geweest schrijvers in wie hij iets zag en wiens werk hij bewonderde te pousseren.

Bloem behoorde, met P.N. van Eyck tot de jeugdvrienden van Greshoff. Gedrieën behoorden ze tot de zgn. generatie van 1910, een groep die onder meer ook A. Roland Holst en Albert Besnard omvatte.

Wat de drie bond, was, naast de literatuur, hun liefde voor het 'schone boek'. Dat leidde eind 1909 tot het door Bloem en Greshoff geïnitiëerde plan een bibliofiele boekserie, De Zilverdistel, te starten. Vóór echter een uitgave verschenen was, trokken Bloem en Greshoff zich terug uit de leiding van de reeks ten gunste van Van Eyck. Greshoff tekende nog wel een maquette voor het eerste deel in de reeks, zoals Bloem vertelt in 'Het debuut' (binnenkort te lezen in zijn bundel *Ongewild Archief*). Later zouden Greshoff en Bloem elkaar nog treffen in de redaktie van de, eveneens, bibliofiele reeks Palladium van Greshoff; zwager van Jan van Krimpen.

Erg aardig over deze periode is Greshoffs artikel 'Schrijven, lezen en prentjeskijken' in *De Gids* augustus 1959.

Greshoff en Bloem bleven hun leven lang vrienden, al ontmoetten zij elkaar na Greshoffs vertrek naar Zuid-Afrika in 1939 nog maar sporadisch.

Van mijn jongere vrienden keer ik terug naar een van hen die mij van mijn eerste schreden begeleid heeft.

Ten bate van hen, die als ik verslingerd zijn aan de poëzie aan 'het tijdverdrijf voor enkle fijne luyden' (E. du Perron) heb ik hier, naar tijdorde, gerangschikt wat ik in de loop der jaren over J.C. Bloem te boek stelde. Ik hoop van harte dat de lezer zal ontdekken wat ik er in legde: mijn bewondering voor de dichter en kenner der dichtkunst, mijn vriendschap voor de mens.

J.C. Bloem behoort, volgens zijn leeftijd, tot de schrijversgroep welke in de literatuurgeschiedenissen aangeduid wordt als 'Het Geslacht van 1910', omdat zij, die er toe gerekend worden, om ende bij 1910 voor het eerst in de openbaarheid traden. De literatuurgeschiedenissen moeten nu eenmaal terwille van de onwillige leerlingen voor wie zij bestemd zijn, de stof in tijdvakken, de schrijvers in geslachten, indelen. Men doet er echter verkeerd aan wanneer men aan deze indelingen ook buiten het onderwijs waarde toekent. De Tachtigers, de meest beroemde school uit onze letterkunde, vertoonden onderling als mensen, als kunstenaars opvallende en wezenlijke verschillen betreft weinig gemeen. Hun samengaan berustte in hoofdzaak op een gemeenschappelijke afwijzing van het onmiddellijk verleden. Kloos vormt als persoonlijkheid, als dichter, als denker, als criticus een bijna volmaakte tegenstelling tot Verwey; zoals Van Eeden in ieder opzicht tegenover en niet náást Van Deijssel stond. Met het zogenaamde geslacht van 1910 is het niet anders gesteld.

Ik kan weinig innerlijke overeenkomst ontdekken tussen Aart van der Leeuw en J.C. Bloem, tussen Jacob Israël de Haan en Geerten Gossaert, tussen P.N. van Eyck en A. Roland Holst.

Men was in die dagen minder prikkelbaar. Men was overtuigd van de betrekkelijkheid van ieder oordeel en letterkundige meningsverschillen (zowel als politieke) sloten een hartelijk verkeer niet uit. Het bewijst dat men zich toen zekerder van zijn doel en van zichzelf gevoelde en daardoor geen behoeften had om bij iedere tegenspraak onmiddellijk op de achterste benen te gaan staan.

Het enige wat de schrijvers van die generatie verbond en, voor zoverre zijn im leven zijn, nóg verbindt is een onderlinge kameraadschap, vriendschap in vele gevallen, welke een openhartige kritiek nooit uitsloot en nog niet uitsluit.

Door de stelselmatige vervalsing van de werkelijkheid, ten bate van de schoolmeesters, heeft voor de meeste Nederlanders hun letterkunde een geheel ander aanzicht gekregen, dan deze eigenlijk bezit. Men heeft horizontale lijnen getrokken, welke geen of geringe betekenis bezitten, in plaats van de vertikale, welke de ontwikkeling weergeven. Er bestaat bij alle grote verschillen meer *wezenlijke* verwantschap tussen Gorter en Marsman, dan tussen Gorter en Verweij of tussen Marsman en Slauerhoff. De zogenaamde Tieners vormen zelfs geen losse groep. Zij zijn zo ongeveer tijdgenoten. En daarmee basta. Hoe eerder men met deze misleidende sprookjes over scholen en generaties breekt, des te beter voor de zuiverheid van ons letterkundig begrip. Het verbaast mij ten zeerste dat nog niemand een poging waagde, naast de vele bestaande horizontale literatuurgeschiedenissen, een vertikale op te stellen, niet voor schoolgebruik, maar voor kenners en liefhebbers. Onder deze tijdgenoten van 1910, sommige wat ouder, andere wat jonger dan hij, heeft Bloem van meet af aan een uitzonderingsstelling ingenomen. Hij werd van het ogenblik dat zijn eerste verzen, ongeveer 1910, in Verweij's toen invloedrijk maand-

blad ‘De Beweging’ verschenen, erkend als de warmste stem van zijn tijd en hij is waarschijnlijk de enige levende schrijver die nooit ‘een werkelijk slechte kritiek’ kreeg; die nooit (terecht of ten onrechte) ‘aangevallen’ werd. Bloems werk is zo eenvoudig en werkt zo diep en onmiddellijk in, zijn persoonlijkheid is daarbij zo eigenaardig en tegelijk zo beminnelijk, dat niemand in zijn werk of optreden ooit enige aanleiding tot afweer heeft kunnen ontdekken.

Niemand heeft verder ook ooit over Bloem en zijn poëzie geschreven zonder het Verlangen, met een hoofdletter, daarbij nadrukkelijk en herhaaldelijk te pas te brengen. Het is niet mogelijk Bloem te kenschetsen zonder dit punt aan te roeren. En het is het beste bij die gelegenheid hem zelf aan te halen: ‘het verlangen is niet de ontevredenheid van een gemis, die een leven, dat overigens zo kalm als een sloot zou zijn, vertroebelt met haar slijmerig kroos, het is de goddelijke onvervuldheid, die, wel verre van ons leven tot een last te maken, ons juist den anders onduldbare last van het leven doet dragen niet alleen, maar zelfs bovenal beminnen. Zonder dat verlangen - wat ware het leven ons?’

En terecht legt één van zijn levensbeschrijvers G.H. 's Gravesande er de nadruk op dat het dubbelwoord: goddelijke onvervuldheid, de sleutel tot Bloems wezen en werk is. Ik kan niet duidelijk genoeg zeggen, dat het verlangen in Bloems zin, in poëtische zin en in het algemeen, weinig of niets gemeen heeft met het verlangen gelijk het zich in aller dagelijks bestaan openbaart, het verlangen naar positieve, tastbare waarden, rijkdom, macht, eer, faam. Het is ook niet de vage onrust van de velen die niet weten wat zij willen, noch de zachte halfbewuste angst voor het leven, dat vrijwel altijd een bijverschijnsel is van de hevige levensliefde van jonge mensen. Het poëtisch verlangen is tegelijkertijd onvatbaar, niet te omschrijven en toch heel duidelijk en daarom het naaste verwant aan het gevoel waarvoor alleen het Portugees een woord bezit: saudade.

Men haalt om het te omschrijven altijd een verhaaltje van de Spaanse schrijver Lopes de Vega aan. Deze deelt mede hoe hij, eens op een prachtige plek, een Portugees aantrof die stil voor zich uit zat te schreien.

‘Waarom ween je?’ vroeg de Spanjaard.

‘Omdat ik een ongelukkige liefde koester,’ luidde het antwoord.

‘Voor wie?’

‘Voor niemand.’

Dát is saudade. Dat is de goddelijke onvervuldheid. Het is niet een gevoel dat een oorzaak en een einde heeft. Het is een levensstaat, die voortspruit uit een besef van schuldloos verbannen te zijn. Het is een heimwee dat ons van geboorte tot dood vervult, het verlangen naar het Tehuis dat wij niet kennen en dat wij nooit hadden moeten verlaten. Alle verlangen is, in welke vermomming het ook optreedt, doodsverlangen en daarom zegt Bloem terecht dat het ons het leven beminnen doet.

Ik heb altijd Bloems poëzie binnen mijn bereik. Ik ken deze als geen andere. En ik heb een bijzonder zwak voor de jeugdproeven: ‘De jonggestorven Dichter’, ‘Messalina’, ‘Koning Cophetua’ en tal van andere. Ik ben te zeer met deze gedichten vergroeid om ze ook maar voor een gering deel te kunnen verloochenen. De technische tekortkomingen, welke men er later in ging ontdekken, hebben geen enkele invloed op mijn liefde en waardering er voor kunnen uitoefenen. Ze vormen nog immer een onvervreemdbaar deelvan mijn verleden en zij hebben mijn wezen mede bepaald. Ik heb deze gedichten zien groeien. Ik ben er dikwijls getuige van geweest hoe zij

vorm kregen. In die jaren van jeugdige geestdrift, tussen 1908 en 1912 was het werk van Bloem de hoogste vorm van poëzie, welke ik mij kon voorstellen. En in mijn geestdrift kende en erkende ik geen rijker, warmer, geen bewogener poëzie die vollediger uitsprak wat ik, wat mijn vrienden, in het eigen hart voelden leven, doch waar wij nog geen persoonlijke uitdrukking en vorm voor konden vinden. Ik heb mij immer met Bloem meer verwant gevoeld dan met enig ander dichter van mijn tijd en ik overdrijf niet wanneer ik zeg dat ik zijn werk niet gelezen en herlezen, maar doorleefd en doorleden heb.

Wanneer ik er in slaag de overmacht mijner herinneringen tijdelijk te overwinnen om tot een min of meer objectief oordeel te komen, moet ik tot het besluit komen, dat in de vage ‘Gestalten’ Bloem nog niet volledig en zuiver aanwezig was. Het laatste deel van ‘Het Verlangen’ bezit, dat bemerkt iedere ervaren lezer, een geheel andere toon. Hier voor het eerst ontvangen wij de onmiddellijke bekentenissen van het hart-in-nood. Hier zien wij Bloem voor het eerst streven naar de naaktheid van uitdrukking, welke hij pas veel later werkelijk bereiken zou.

Deze jeugdlyriek van Bloem is ook, meer dan zijn later werk, *uitsluitend* op het thema Verlangen gebouwd. Nu laat de dichter ons proeven van de aardse heerlijkheden: van het stille geluk der verliefden, de vrede des avonds in een oud en vertrouwd stadje, van de simpele weelde van brood en wijn; en dadelijk daarop doet hij ons voelen, dat dit vluchtig is als een bloemengeur, nietig en onwezenlijk, omdat er verhevener heerlijkheden voor ons bestemd zijn, welke wij nog maar alleen vermoeden kunnen, doch die ons ééns geopenbaard zullen worden. De mens wordt geslingerd tussen het ‘nu’, dat hem verrukt en doodsbang maakt en het ‘ééns’ dat een oneindige belofte is en tegelijk een bodemloze afgrond. Ons hoger levensbesef, dat wij voor niets ter wereld zouden willen missen, omdat het ons in eigen ogen het recht van bestaan geeft, is tegelijkertijd onze hoogste vreugde en onze verschrikkelijke marteling. En om aan deze onzekerheid te ontkomen, vluchten wij in de herinneringen aan onze jeugd, aan de tijd waarin wij nog volkomen genoeg hadden aan de positieve genoegens en teleurstellingen van het aardse leven. Het treffendste motief is bij Bloem, vooral in dat deel van zijn oeuvre, de terugkeer tot een jeugd, welke gesymboliseerd wordt door het vaderhuis. En als de dichter dan een stonde vrede gevonden heeft aan de haard of aan het kalme hart der beminden dan staat hij weer op, plotseling schuw voor de rust, benauwd door de stilte, dan wordt hij zwervende voortgedreven door zijn ontembare drift, die éne drift, welke tegelijkertijd hem drijft tot het aardse spel der zinnen én tot het opwieken naar boven de wolken, de sterren, de oneindigheid.

Tussen het verschijnen van ‘Het Verlangen’ en van ‘Media Vita’ (1931) liggen tien jaar. En men mag niet vergeten dat de meeste gedichten uit ‘Het Verlangen’ reeds rond 1910 ontstonden.

In deze tien jaren heeft Bloems grote ontwikkeling zich voltrokken.

Bloem heeft zich niet ‘vernieuwd’, hij heeft niet, zoals zo velen onzer gedwongen door een innerlijke drang moesten doen, het ‘over een andere boeg gegooid’. Hij is in een leven, waarin hem geen ellende en geen vreugde bespaard is gebleven, langzaam en zeker gegroeid tot deze onaantastbare eenvoud. Wij allen, die Bloems bestaan met de angst, welke de vriendschap in ons

wekte, gevolgd hebben, die weten wát hij heeft moeten aanvaarden, zeggen nu, met ‘Media Vita’ voor ons: goddank, dit alles is niet vergeefs geweest; voor de mens, die gelouterd werd en menselijk bleef, noch voor de dichter, die vol van de aarde, maar niet meer aardes slaaf, een gedicht kon schrijven als dit ‘Grafschrift’, dat mede het edelste, puurste en waarachtigste is, ooit in de Nederlandse taal vastgelegd.

Een naamloze in de drom der namelozen,
Aan de gelijken schijnbaar zeer gelijk
Door geen vervoering stralend uitverkozen
Tot heersen in een onaantastbaar rijk -

Wie van die hem vergaten of verdroegen
Ontwaarden uit hun veilige bestek
De schaduw van twee vleugels, die hem joegen,
De felle klauw in zijn gebogen nek?

En nu, na het begeerde, het ontbeerde,
Na de onrust en het levenslang geduld:
Een steen, door 't groen gebarsten, en verweerde
Letters en cijfers, die de regen vult.

Er is in dit boek geen woord of het vertegenwoordigt een waarde; geen regel of hij beantwoordt aan een levensnoodzakelijkheid. En alle begeerten naar ‘mooie verzen’ zijn in de dichter, die alle ijdelheden voor goed overwonnen heeft, (ook voor goed) gestorven. Zonder één versiering, zonder één leugen spreekt hier een mens, zó doordringend dat wij er gans van vervuld zijn; en wie deze poëzie ondergaan heeft, raakt er nimmer meer vrij van. Alleen de directe, naakte bekentenis, de overstorting van hart tot hart, kan ons dat gevoel van volkomen verbroedering schenken.

Op ‘Media Vita’ volgde ‘De Nederlaag’. Velen, onder anderen 's Gravesande, hebben dit een somber boek genoemd. Is het somber? Er kan alleen van een nederlaag sprake zijn, wanneer de mogelijkheid tot overwinnen bestaat. Zo eist mislukken toch altijd kans op gelukken. Dit is in het aards bestaan, juist door het misverstand der geboorte, te enenmale uitgesloten. Het verschil tussen een gelukkig en een ongelukkig verbond ligt dan ook uitsluitend hierin dat in het eerste geval de betrokkenen te bot zijn om hun ongeluk te beseffen of ijdel genoeg het te verbergen. Redelijke wezens zijn altijd ongelukkig, omdat de geluksstaat een aangename, doch des te gevaarlijker vorm van domheid is. Daarom zijn gelukkige lieden ook zo hardvochtig. De liefde behoort immer een einde te zijn: de erkenning van onze afgeslotenheid. Door de liefde worden wij ons van onze begrensde persoonlijkheid bewust en leren wij dus de eenzaamheid als ons onafwendbaar lot erkennen. Voor wie de eenzaamheid schuwt is er maar één schuilplaats: de dood.

Juist omdat de liefde ons verlost van het bijgeloof der overgave, is zij een weldaad voor allen die liever leeg zijn dan met vooroordelen en vage beloften vervuld. Wat Bloem verkeerdelijk een nederlaag noemt, scheidt ons voorgoed van de optimisten die het leven vervlakken door er de dramatische angst aan te ontnemen. Economische grondslagen der verbintenis ook (de alleronbaatzuchtigste genegenheid) is nog immer een tijdelijke overeenkomst, een wapenstilstand, tussen twee vijandelijke egoïsmen. ‘De Nederlaag’ van Bloem is een overwinning. Hij heeft door vele ellenden heen, eindelijk het alleen zijn als de enige, eerste en laatste, wereldwet erkent, totdat

(misschien!) de dood de banvloek opheft en wij weer terugkeren tot het onpersoonlijke, dat wij nooit hadden moeten verlaten.

Maar de 'Opdracht' en de 'Epiloog', twee beklemmende gedichten, maken mij bevreesd, dat Bloem toch nog niet zo geheel bevrijd is, als enkele strofen in dit boek deden hopen. Hij blijkt een ongeneeslijk kind te zijn en als rechtgeaard dichter zal hij tot zijn laatsten snik blijven geloven, dat vogels gevangen worden door zout op hun staart te strooien. Hij klemt zich nu weer wanhopig vast aan een vaderschap, dat een illusie is als alle andere: ijl en vluchtig. Tussen de generaties staan onzichtbare muren opgericht, waar geen gevoel en geen gedachte, geen hoop en geen gebergte doorheen kan dringen.

Wie niets meer rest
Dan stof en steen
Die is het best
Voor goed alleen.

Maar dan ook, bewust en trots, ontkomen aan alle zwakheden en boven iedere spijt verheven; zó alleen dat er nog slechts een vreemd woord voor is. Het luidt sósinho en geeft de paroxistische superlatief van het begrip 'alleen' aan, die Bloem heeft bereikt, blijkens de bundel 'De Nederlaag' welke als feestgeschenk op zijn vijftigste verjaardag uitkwam.

Daarna heeft Bloem, bewust of onbewust, het proces der vereenvoudiging voortgezet. De bundeltjes welke gedurende de bezetting of dadelijk daarna verschenen, zijn zo puur, en strak en simpel, dat het bijna mogelijk wordt van een onttaalde poëzie te spreken. Hij gebruikt de weinige woorden die van het dagelijks leven, doch maakt ze doorzichtig en onder zijn hand krijgen ze de fonkeling van geslepen kristal. Van ornament, van uitweiding, van variatie is geen sprake meer. Alleen de essentialia hebben nog waarde voor hem.

Wie dan hij schrijft een gedicht zó precies, zó kaal, zó stil en tegelijk zó rijk en zó bewogen;

De voorbarige

Oud, nutteloos, verguisd, vermoeid, verraden,
Maar meer nog reddeloos door eigen schuld,
Allang voorbij de mogelijkheid van daden -
Waarom had hij opeens niet meer geduld?

Wat dreef hem, die vanzelf wel dood geworden
Zou zijn, tot deze nodeloze spoed
Om overhaast zich tot een reis te gorden,
die iedereen tenslotte aanvaarden moet?

Het is een misvatting, welke hardnekkig voortbestaat, dat Bloems voordracht van eigen werk aan dat werk geen recht doet wedervaren. Integendeel. Ik heb nooit deze poëzie, waarvan ik iedere regel, iedere letter kende, zo nieuw gehoord, zo nieuw begrepen als uit zijn mond. Hij leest zacht. En voor hen die zich op enige afstand bevinden gaat veel, zo niet alles verloren. Maar in wie de dichter verstaat en die daarenboven verstaat wat verstáán eigenlijk is, krijgt wat hij zich lang eigen gemaakt had nieuw leven. Iedere zweem van rederijkerij is hem als dichter én als zegger van zijn gedichten vreemd. Hij vreest het opblazen en dus leeg maken van poëzie gelijk dat maar al te dikwijls door zogenaamde voordrachtskunstenaars geschiedt. Men kan het gedicht alleen tot zijn recht laten komen als men van het lezen een

‘understatement’ maakt. Bloem verkiest terecht het bijna-zwijgen ver boven het declameren der declamatoren. En wie Bloems voordracht verwerpt, begrijpt niet waar het in poëzie om te doen is, noch hoe men met poëzie moet omgaan. Bloem kenschetst zijn eigen werk

en dat van andere dichters nauwkeurig en beknopt. Hij bezit inzicht en begrip, twee eigenschappen welke hun volle werking alleen uit kunnen oefenen als zij samengaan. Vandaar dat wij in zijn van omvang beperkt kritisch werk, slag op slag treffende uitspraken over de dichtkunst ontdekken.

Het proza van J.C. Bloem

Ofschoon J.C. Bloems faam en gezag in de Nederlandse letterkunde berust op zijn diepmenselijk dichterschap, mag men toch zijn proza niet verwaarlozen. Het vormt een onmisbare bijdrage tot de kennis van zijn persoonlijkheid. En wie dus dieper op de dichter en zijn dichterschap wil ingaan, is verplicht een grondige studie ook van zijn opstellen, spreuken en herinneringen te maken. Van het meest onmiddellijke belang zijn de ‘Verzamelde Beschouwingen’.

Goede gedichten, novellen, essays en kritieken winnen aan zin en waarde wanneer ze in een verband verzameld worden, slechte verliezen. Bloems kritische opstellen kregen voor mij een gans ander aanzien en dieper betekenis nu ik ze als een boek, als een gehéél, herlas.

Wie gevoelig is voor stemklank bemerkt onmiddellijk hoe in de gedichten en beschouwingen dezelfde persoonlijkheid aan het woord komt. De beschouwingen vormen dan ook de natuurlijke achtergrond voor de gedichten. Er zijn meer schrijvers die naast hun poëtisch, een kritisch levenswerk opbouwden; doch slechts zelden ziet men deze beide uitingen zo innig verbonden. Bloem is niet slechts een dichter, maar hij was, van zijn jeugd af tot nu toe onverminderd, een minnaar en een kenner der poëzie. Ook deze verbinding is zeldzamer dan men zou denken. Ik ken vele dichters van betekenis, die weinig dichtwerk lezen en er, als zij er zo nu en dan toe overgaan, niets verrassends of steekhoudends over te berde brengen. Maar bij Bloem is de poëzie in het weefsel van zijn wezen opgenomen en bepaalt mede het patroon daarvan.

Wanneer men dan ook Bloems uitspraken over dichtkunst in het algemeen leest of over bepaalde dichters en dichtstukken, bemerkt men onmiddellijk dat hij wéét waar hij het over heeft, ook al beseft men met hem dat het wezen ervan niet geweten kán worden. Ik spreek dus gaarne in deze aangelegenheid, van het Zékere Vermoeden. Zijn prozastijl kent een aarzeling, welke er bekoring aan schenkt en ons vertrouwen wekt. Zij die, waar het poëzie betreft, al te hoog van de toren blazen, omdat zij al te zeker van hun zaak zijn, slagen er nooit in onzer aandacht te boeien. Als er over gedichten gesproken wordt, behoort dat eerbiedig en voorzichtig te geschieden. En eerbied en voorzichtigheid zijn de kenmerken van Bloems kritiek.

Hoe meer men in deze ‘Verzamelde Beschouwingen’ thuis raakt, des te rijker wordt voor ons de inhoud. Er is geen bijdrage in te vinden, welke niet een aantal treffende uitspraken bevat. Soms lijkt een volzin op het eerste gezicht een weinig plechtstatig, maar bij nader inzien ontdekken wij hoe juist in die terughouding en in die onopvallendheid de waarde ervan schuilt. Bloem eist herhaalde lezing. Doch niet omdat hij ingewikkeld, maar juist omdat hij zo doodeenvoudig schrijft. Alles wat hij zegt weet hij zó onmiddellijk aanvaardbaar te maken, dat men geneigd is het als algemeen bekend te beschouwen, terwijl men in werkelijkheid met een zeer persoonlijke en zeer eigen uiting te doen heeft. Het verschil met hen die zich

afmartelen om dieper dan diepzinnig en hedendaagser dan het heden te lijken, en deze rustige, heldere, soms zelfs gemoedelijke prater, die al pratend slag op slag wezenlijke dingen aanraakt, is wel zeer opvallend. Bloem behoort nog tot een tijd en een school waarin men meende dat belangrijk-doen slechts de afwezigheid van belangrijk-zijn aantoonde. Zijn langs-de-neus-weg, soms zelfs speels praten over de hogere aangelegenheden des geestes; zijn onmiddellijkheid, zijn natuurlijkheid, zijn klaarheid, maken het voor de oppervlakkige en bevooroordeelde lezer moeilijk uit zijn teksten te halen wat er in zit. Alles wat duister en troebel is doet de slechte lezer, zonder enige geldige reden, veronderstellen dat er heel wat in het verborgene schuilt, terwijl het hem onmogelijk is aan te nemen dat ook het licht zijn geheimen, ook het helderste betoog zijn dubbelzinnigheid kan bezitten.

De grote betekenis van Bloem als criticus, maar meer nog als poëzie-theoreticus, ligt in het binduidelijk de verschillen in persoonlijkheid, opvatting, werkwijze, trant en leer en hij weet die steeds juist en beknopt te formuleren; maar hij ziet nog duidelijker wat alle belangrijke dichters en alle goede gedichten in weerwil van die verschillen (waar hij de waarde niet van onderschat) gemeen hebben. Hij zou met alle overtuiging, een beroemde voorstelling van Clemenceau betreffende de Franse omwenteling wijzigend, kunnen zeggen: ‘la poésie est un bloc’, daarmede, naar ik meen: terecht, aangevende dat *alle* poëzie, uit alle tijden, in alle talen geschreven, één onverbrekelijke eenheid vormt.

Op de grondslag van deze overtuiging, die tot een leerstuk geworden is, kan hij onbevangen en met liefde schrijven over dichters van de meest uiteenlopende scholen. Voor hem is het niet nodig om Verweij te ontkennen om Leopold te kunnen verheerlijken. Hij weet dat de poëzie in Verweij niet anders kan zijn dan de poëzie in Leopold, omdat er maar één poëzie bestaat.

Bloems ‘Verzamelde Beschouwingen’ is een boeiend boek geworden. Het handhaaft zich, met slechts geringe schakeringen, op eenzelfde peil. De hoogten en inzinkingen, welke zo menige verzameling kenmerken, bespeurt men hier niet. Wel is het ene stuk belangrijker dan het andere, maar daarvoor moet de oorzaak niet in Bloem, maar in het onderwerp gezocht worden. Het opstel ‘Vorm of Vent’ bezit, naast de ingeschapen waarde een grote betekenis als bijdrage tot de kennis van een bepaalde ontwikkeling der Nederlandse letterkunde. Het behoort tot het beste wat de Nederlandse kritiek voortbracht en tot de bescheiden, onmisbaar voor hen, die een studie maken van het tijdperk dat door de inval in Nederland wreed en ontijdig werd afgesloten.

Ik meen mij te herinneren dat Bloem in ‘De Beweging’ enige goede aantekeningen over Franse dichtkunst schreef. Waarom zijn die niet opgenomen? Dat hij zijn uitval tegen Just Havelaar in deze uitgave geen plaats schonk, lijkt mij goed gezien. Op zichzelf juist en daarenboven met jeugdig vuur voorgedragen viel deze geheel uit Bloems toon, en wel zozeer dat hij de eenheid, welke dit boek geworden is, geschaad zou hebben.

Ik kan mij niet voorstellen hoe men de vaderlandse letteren kan liefhebben en het zonder Bloems ‘Verzamelde Beschouwingen’ stellen.

Over de uitgave van Bloem ‘Aphorismen’ werden, zowel in het openbaar als in besloten kring, bezwaren geopperd. Uit alles wat ik er over las en vernam, bleek mij weer eens dat in onze dagen het verlangen naar onpartijdigheid een zeldzaam verschijnsel is. Ja, ik meende zelfs hier en daar een

zekere vreugde te ontdekken over het feit dat men aanleiding meende te hebben een belangrijk en geliefd dichter eindelijk eens op zijn nummer te zetten. Ik heb deze ‘Aphorismen’ waarvan er een aantal indertijd in ‘Standpunte’ verscheen herhaaldelijk gelezen en er veel van mijn gading bij gevonden. Ik zou niet gaarne beweren dat dit boekje van groot belang zou zijn, indien Bloem niets anders geschreven had. Maar dat heeft hij wel! En nu vormt het een boeiende aanvulling van zijn poëzie en proza in de twee bekende blauwe delen verzameld. Wanneer ik kritiek op deze aphorismen uitoefen, dan beperk ik mij tot een vraagstuk van vorm. Naar mijn opvatting van smaak behoren aphorismen of ‘maximes’, scherp, bondig, nauwkeurig geformuleerd, als een diamant geslepen te worden. Wat Bloem hier aanbiedt zijn eigenlijk geen aphorismen doch aantekeningen. Aantekeningen mogen wel wat losjes en gemoedelijk neergeschreven zijn. Ja, dat versterkt de natuurlijkheid en bekoring ervan. Uitdrukkingen als ‘zo'n zoodje’, ‘er in trappen’ en tal van andere hinderen mij niet in losse opmerkingen, maar zijn onverenigbaar met de uiterste stylering, welke het echte aphorisme (denk aan La Rochefaucault, Vauvenargues, Jouffroy) eist.

Bloems aantekeningen betreffen een grote verscheidenheid van onderwerpen. En zoals onvermijdelijk is, nu eens is men het hardgrondig met hem eens; dan weer gevoelt men de neiging vurig tegen hem op te strijden. Maar dit laatste levert voor velen een moeilijkheid: men heeft verleerd meningsverschillen met een vriendschappelijke gezindheid te verenigen. In plaats van behagen in een opgewekt twistgesprek te scheppen, maken de halfontwikkelden zich boos, wanneer een ander hun inzichten niet blijkt te delen. Het gelijk-willen-hebben is één van de bedenkelijkste verschijnselen onzer dagen. En merkwaardigerwijs ontdekt men het vrijwel uitsluitend bij nieuwlichters en wereldbestormers. Een oprecht behoudend man is in staat de goede trouw te erkennen, het idealisme te waarderen in een vooruitstrever welke hij uit hoofde van zijn beginselen bestijdt. Omgekeerd kan de vooruitstrever zich zelden of nooit opwerken tot het besef dat óók aan het conservatisme een hoge opvatting, een diepe genegenheid voor de medemens ten grondslag kan liggen.

Onder hen die Bloems ‘Aphorismen’ niet kunnen genieten zijn er velen, die zich, als te doen gebruikelijk is, boos maken over opvattingen welke zij niet delen kunnen. Bij de beoordeling van enig werk behoort men instemming of tegewerping uit te sluiten. Maar wie blijkt daar tegenwoordig toe in staat?

Bloems ‘Aphorismen’ zijn in hun beperktheid van belang.

Ik zie voor mij een jong neerlandicus in het jaar 2000, die een scriptie of een thesis aan J.C. Bloem wil wijden. Hij heeft om te beginnen de poëzie ernstig bestudeerd en de nodige aandacht besteed aan de gewijzigde rangschikking van de derde druk der ‘Verzamelde Gedichten’ welke in het najaar 1952 verscheen. Hij heeft niet alleen de ‘Verzamelde Beschouwingen’ doorgewerkt doch eveneens kennis genomen van de opstellen welke Bloem daarin niet opnam en welke hij ontdekte in ‘De Beweging’, ‘De Gids’, ‘Den Gulden Winckel’. Doch als hij dan daarna al zijn gegevens overziet, vraagt hij zich af: hoe was Bloem als mens in de wereld, hoe gedroeg hij zich, hoe deed hij zich voor? Want welke wezenlijke dingen de poëzie ook moge openbaren, deze zijn, hoe belangrijk ook, niet voldoende om een man te doen herleven. En onze student snuffelt naar getuigenissen van tijdgenoten, en vindt wel kritische beschouwingen over het werk, doch weinig mededelingen over de mens. Voor die ernstige onderzoeker nu is het boekje ‘Aphorismen’ een goudmijn. Uit vrijwel iedere uitspraak kan hij iets leren over de wereldse Bloem. En zelfs die welke op zichzelf

beschouwd niet zeer belangrijk zijn, worden het wanneer men ze beschouwt als gegevens tot de nadere kennis van Bloems persoonlijkheid.

Hij ontdekt er niet alleen een diepgewortelde onvrede met deze tijd en de levensvormen welke hij ons opdringt, maar ook een duidelijk beeld van het bestaan dat Bloem bewondert en begeert. Hij bemerkt hoe Bloem, als tallozen van zijn tijdgenoten gedurende enige jaren de invloed onderging van een Maurras en hoe hij zich de wezenlijke trekken van diens leer volkomen eigen maakte. Hij verfoeit de omwenteling in beginsel en de Franse in het bijzonder. Hij is van aanleg behoudend en werd door zijn levenservaring, daarin bevestigd: ‘Iedere verandering is een verslechtering, zelfs een verbetering.’ Hij verfoeit de menigte. ‘De medestanders bederven alles.’ Hij doorziet de valsheid van de leuzen van de dag en als zelfbewuste enkeling verfoeit hij zowel de liederlijke brutaliteit van de geweldstaat als de huichelarij van een zogenaamde democratie, welke de menselijke vrijheid aan alle kanten beknot. Hij wordt gekweld door de onverschilligheid zowel van de nieuwe burgerij als van de machthebbers, voor alles wat met de hogere aangelegenheden des geestes in verband staat, waardoor de besten van een volk in benarde omstandigheden moeten leven. Hij is tegen iedere vorm van amerikanisme, alleen al omdat hij het nut veracht: ‘Ik zou ontzaglijk geleerd willen zijn en er niets mee doen.’

Geen bladzijde in dit boekje of de neerlandicus van 2000 zal er iets aan ontlenen, dat, in verband met een strofe of een kritische beschouwing, hem in staat stelt enige trekken toe te voegen aan het beeld van de mens Bloem, dat hij wil tekenen om zijn letterkundige onderzoekingen en beschouwingen mede te bekronen.

Zij wij Nederlanders, werkelijk anders dan andere volkeren welke ons omringen? In Frankrijk (en daarbuiten) leven (om een enkel voorbeeld te noemen) duizenden hartstochtelijke bewonderaars van Stendhal, die een deel van hun leven wijden aan de studie van zijn werk, zijn leven, zijn karakter, zijn opvattingen op ieder gebied. En daarbij maken zij dankbaar gebruik van ieder aantekeningetje, ieder kattebelletje van zijn hand. Zij werpen zich niet op als zederechters, zij vragen zich niet af of Stendhals politieke opvattingen met de hunne overeenstemmen. Zij hebben maar één doel: dieper door te dringen in het wezen en het werk van hun geliefde romanschrijver. De ‘Bloemisten’ van het jaar 2000 zullen in niets verschillen van de ‘Stendhaliens’. Zij maken zich geen zorg over de behoudzucht van hun beminde en bewonderde dichter, zij spreken geen oordeel uit over zijn ingeschapen individualisme noch over zijn afkeer van sociaal gevoel: zij vragen niets anders dan gegevens om hem, zoals hij nu eenmaal was, met al zijn deugden en al zijn gebreken, dieper te leren kennen. En daarbij zullen zij dankbaar gebruik maken van deze ‘Aphorismen’ het slechts betreurende, dat Bloem er niet méér schreef. Misschien zullen zij vaststellen dat zij hier en daar, slordig geformuleerd, als aphorisme niet boven kritiek verheven zijn. Maar zij zullen zich daar zonder veel tegenspraak bij neerleggen, omderwille van de onschatbare gegevens welke het bundeltje bevat. Wie, door partijdrift verblind, het doet voorkomen of de uitgave van ‘Aphorismen’, beneden Bloems waardigheid is, neemt het, als alle verblinden, niet zo nauw met de waar-

heid. En wie zich boos maakt omdat hij dingen leest, waar hij niet mede instemt, toont zijn bekrompenheid: qui se fâche a tort. Ik ben als de brave, ernstige neerlandicus van 2000, blij met deze aanvulling van de bescheiden, onmisbaar voor een eerlijke en indringende kennis van Bloems wezen en werk.

Daarentegen was ik het nooit zo geestdriftig oneens met Bloem als toen hij schreef: ‘een verhaal van mijn leven, uitsluitend bezien van de kant van de dichtkunst; de andere kanten daarvan toch zijn te intiem om daarover in het publiek te spreken, zelfs om ze gedrukt aan de openbaarheid over te leveren.’

Wanneer wij het spreken in het openbaar uitschakelen dan blijft er een bewering over welke naar mijn mening niet driftig genoeg bestreden kan worden. Wij vonden hem in een allerbeminnelijkst, in een engel van een boekje, genaamd; ‘Terugblik op de Afgelegde Weg’, dat geen liefhebber van Bloem zich mag onthouden.

Wij zijn dus weer, na enige tientallen jaren, in hetzelfde twistgesprek gewikkeld, waar Bloem indertijd een belangrijk aandeel in nam door argeloos en niettemin nadrukkelijk de vraag ‘Vorm of Vent’ te formuleren, welke thans niet meer uit de geschiedenis onzer letterkunde verwijderd kan worden. En nog is er geen antwoord gevonden! En nog staan de ‘partijen’ lijnrecht tegenover elkaar. Nog maar enkele jaren geleden publiceerde prof. dr. N.P. van Wyk Louw in ‘Die Huisgenoot’ een reeks beschouwingen waarin hij de Vent, zo lief aan Forum, met vuur en klem van redenen te lijf ging. Bloems boude antiforumiaanse bewering voert mijn herinnering naar het verleden terug.

Wanneer ik nu aan P.N. van Eyck en J.C. Bloem en de jaren van onze eerste vriendschap terug denk, ben ik er mij van bewust dat het voor ons alleen een tijd van bittere ernst was. De literatuur en wat daar ook maar in de verte mede in verband stond, wat ons betreft, een aangelegenheid van alles overheersend belang, welke alleen eerbiedig en met aandacht behandeld kon worden.

Er ging vrijwel geen dag voorbij zonder enige proeven. Ik schreef de mijne op wat mij maar onder de hand kwam: achterkanten van circulaires en oude enveloppen. Van Eyck daarentegen haalde, als het zijn beurt tot lezen was, niet zonder enige plechtigheid een echt schrijfboek voor den dag, waarin hij zijn jongste aanwinsten, met een keurig gelijkmatig doch onleesbaar handschrift, verzamelde. Er moeten zeker wel zes van die lijvige bundels jeugdverzen, gebonden met een gevlekt lederen rug, aanwezig zijn. Een onuitputtelijke bron van gegevens voor hem die zich, binnenkort, geroepen zal voelen, Van Eycks bestaan door en voor zijn werk te boek te stellen.

Na P.N. van Eyck behandelt Bloem in zijn ‘Terugblik op de Afgelegde Weg’, het maandschrift ‘De Beweging’,[1)] waar een belangrijk deel van zijn eerste bundel ‘Het Verlangen’ het eerst gepubliceerd werd.

In weerwil van onze oprechte bewondering voor Verwey en zijn tijdschrift, lieten wij geen gelegenheid tot een lichte spot voorbijgaan. Zo dichtte in die dagen Bloem:

‘Wat is de grootste literaire zegen?
Om in De Beweging mee te bewegen.
En leggen elk vers poëtisch ei
In 't rode nestje van Verwey.’

En ten slotte spreekt hij, meer in het algemeen over poëzie en over het ontstaan van een gedicht Over dit dubbele vraagstuk zijn boekerijen volgeschreven. En het was zeker niet Bloems bedoeling het in luttele bladzijden op te lossen. Wel maakt hij een aantal tegelijkertijd vernuftige en gevoelige opmerkingen zoals die alleen gemaakt kunnen worden door hem die in en door de poëzie geleefd heeft en leeft. Want men mag één ding nooit vergeten: hij die een aantal heerlijke gedichten heeft geschreven *blijft* een groot dichter ook al zet hij geen pen meer op papier. Dit boekje, oorspronkelijk een lezing, is opzichzelf, lós van de maker beschouwd, niet van indrukwekkend belang. Maar men kan en mag het niet op zichzelf beschouwen. En in verband met de dichter die wij zo hoog stellen, is het, gelijk zijn Aphorismen, niet alleen van belang, maar ook beminnelijk en in menig opzicht ontroerend.

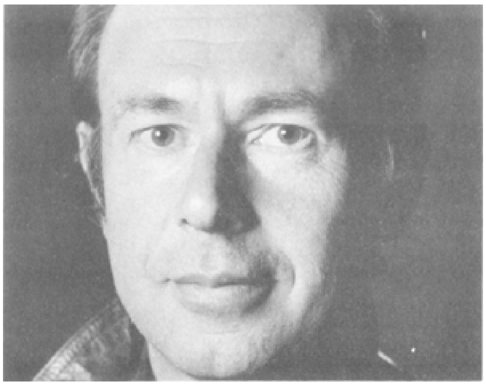
Het is tenslotte een genoegen om het met hem oneens te zijn in de keuze van zijn bewonderingen! Hij heeft er altijd een buitenissige doch zeer goede smaak op na gehouden en die met geest vuur en kennis van zaken verdedigd.

Eindnoten:

1) Dat een knalrood omslag had.

Clara Eggink
Leven met J.C. Bloem
Terugblik op de afgelegde weg

Anton Korteweg



Uit *Terugblik op de afgelegde weg* blijkt, dat Bloem er afkerig van was gegevens betreffende zijn persoonlijk leven aan de buitenwereld prijs te geven. Hij vertelt in die op 1 december 1953 te Amsterdam gehouden lezing het verhaal van zijn leven, maar ‘uitsluitend bezien van de kant van de dichtkunst.’ ‘De andere kanten daarvan’, houdt hij zijn gehoor veelbetekend voor, ‘zijn te intem om daarover in het publiek te spreken, zelfs om ze gedrukt aan de openbaarheid over te leveren.’ Enkele maanden later viel Paul Rodenko hem daarin indirect bij, in een artikel *de criticus als ingenieur* (*Maatstaf,* maart 1954): ‘Voor de criticus is (...) alleen het gedicht van belang, niet de persoon van de dichter’ - een Merlinistisch standpunt avant la lettre. Tegenover de mening van Bloem en Rodenko staat die van Bloem goede vriend Jan Greshoff, die in *Volière* verkondigt: ‘Als er een belangrijk kunstenaar in het spel is, kan er geen sprake meerzijn van intimiteit omdat hij uit hoofde van zijn kunstenaarschap, met huid en haar, tot in de verborgenste schuilhoeken van zijn geest en gemoed aan de openbaarheid *toebehoort.*’ Arme Bloem.

In theorie huldigt Clara Eggink het standpunt van haar voormalige echtgenoot, maar in de praktijk handelt ze - met de beste bedoelingen overigens - volgens Greshoffs apodictische uitspraak. Aan die discrepantie tussen theorie en praktijk hebben we aan ‘Leven met J.C. Bloem’ te danken.

Dat zij het in feite met Bloem eens is, maak ik op uit een onthullende passage op blz. 37 van haar terugblik op de met Bloem afgelegde weg. Naar aanleiding van het opschrijven van wat ‘hoogstwaarschijnlijk wel een van Jacques' eerste rijmen geweest moet zijn’:

> Het leven is een wond met roofies
> De ene neemt het tragisch op, de ander filosofies.,

bekent ze: ‘.... ik hoop nu maar dat hij (Bloem) niet bij me komt spoken als straf voor deze publicatie’ (bedoeld wordt blijkens het vervolg niet de openbaarmaking van bovenstaand versje, maar van het boek als geheel). ‘Hij heeft tot het laatst toe het principe gehuldigd dat alles wat er over hem te weten valt, staat in wat hij zelf gepubliceerd heeft en daarmee uit. Het is danook met een slecht geweten dat ik dit

alles opschrijf.' Direct daarop vertelt ze waarom ze het relaas van haar leven met J.C. Bloem, ondanks het 'slecht geweten', toch publiceert: '.... hoofdzakelijk in de hoop dat dit ooggetuigeverslag een afweermiddel zal zijn voor de academici' (die het, ik kom daar straks nog op terug, meer dan eens moeten ontgelden, met name 'de hooggeleerde Sötemann'), 'die juist door het uitermate fragmentarische van de resten van dit dichterleven tot de vreemdste conclusies zouden kunnen komen.'

Of de biografie van een dichter behulpzaam kan zijn bij de interpretatie van diens gedichten, is twijfelachtig. Lezen we de gedichten van Kloos, of Achterberg beter als we inzicht hebben in wat zich in hun leven heeft afgespeeld? Of Bloem? Ik vraag het me af, zeker in het geval van Bloem. Zijn poëzie is inderdaad zo 'volkomen gespeend van het accidentele' (A.L. Sötemann, *Over de dichter J.C. Bloem*, blz. 45), zo 'algemeen geldig', dat je geen gegevens uit zijn biografie nodig hebt om haar beter te kunnen begrijpen. Wie een dieper inzicht in die poëzie wil krijgen, heeft er meer aan de vergelijkende en stilistische studie van de onlangs overleden J. Kamerbeek jr. *De poëzie van J.C. Bloem in Europees perspectief* te bestuderen dan *Leven met J.C. Bloem*.

Maar ik geloof dat de liefhebber van het werk van een bepaalde dichter zich de vraag, of diens levensbeschrijving van dienst kan zijn bij de interpretatie van zijn poëzie, niet stelt. Als liefhebber wil hij nu eenmaal alles weten over zijn dichter, daar is hij liefhebber voor. Dus ook, of juist, biografische gegevens.

De titel van Clara Egginks geschrift is bescheiden en dubbelzinnig: *Leven met J.C. Bloem*. Bescheiden omdat hij niet luidt: *Mijn* leven met J.C. Bloem; dubbelzinnig omdat de titel *Leven met J.C. Bloem* een geschrift met een meer dan uitsluitend biografisch karakter doet verwachten. Was immers een biografie de bedoeling geweest, dan had de titel *Het leven met J.C. Bloem* meer voor de hand gelegen. De gekozen titel suggereert nu ook iets van een oordeel: Leven met J.C. Bloem is zus of zo.

Een biografie is *Leven met J.C. Bloem* dan ook niet. Kennelijk met opzet niet, want Clara Eggink noemt haar werk tot twee maal toe een 'ooggetuigeverslag', een reportage dus. Ze gebruikt dat woord in de reeds geciteerde passage en schrijft op blz. 10: 'Ik heb getracht op te schrijven wat ik gezien heb.' Maar met het woord 'ooggetuigeverslag' is het geschrift toch ook onvoldoende getypeerd. Bij een ooggetuigeverslag vertel je wat je ziet, zonder interpretatie en commentaar, zonder terug te

verwijzen naar vroeger en heen te verwijzen naar wat volgt. De vaak wat bitse kritiek, met name op 'de academici', de vele aardigheidjes en kwaadaardigheidjes maken echter het boek wel boeiend en levendig, maar juist niet tot een ooggetuigeverslag. In strijd met het reportage-karakter is ook het terugblik-karakter, tot uiting komend in zinnen als 'Later heb ik begrepen...' en 'Later heb ik wel aangeleerd...'.

Het boek behoort eerder tot de memoires dan dat het een biografie of een ooggetuigeverslag genoemd kan worden. Clara Eggink blikt erin terug op het door haar met J.C. Bloem afgelegde (huwelijks)-pad - een weg die 'lang en heet' was -, en doet dat in verwondering: 'Zijn wezen intrigeerde me en boeide me en is me altijd blijven boeien...' (blz. 18). Het is bij een zelfbewust auteur als Clara Eggink niet verwonderlijk, dat haar memoires tenderen naar een bijna autobiografisch geschrift. Dat je, met andere woorden, over Clara Eggink en haar meningen bijna evenveel te weten komt als over J.C. Bloem. Het mes snijdt aan twee kanten: het boek heeft iets van een dubbel-biografie. Dat is geen bezwaar, integendeel: Clara Egginks beurtelings lakoniek en nostalgisch commentaar en haar vaak wat korzelig geformuleerde meningen kruiden het boek, ook al zijn die meningen meer dan eens aanvechtbaar.

Wat dat lakoniek, afstandelijk commentaar betreft: mooi is bijvoorbeeld de passage waarin ze vertelt over haar onaantrekkelijk dienstmeisje in St.-Nicolaasga, een 'Lange Lijs' (Bloem was toen griffier in Lemmer). 'Ze had een knappe zuster die Jacques waarschijnlijk wel liever in huis gehad zou hebben', volgt er daarna. Prima.

Enige nostalgie is haar evenmin vreemd: 'Dat las je toen nog in het Frans' (blz. 137), merkt ze op over Tolstojs *Oorlog en Vrede*; de dichter N.E.M. Pareau is 'ook alweer overspoeld' (blz. 88); de buurt in Kijkduin, waar Bloem in het midden van de jaren Dertig woonde, is na de oorlog voor een deel 'afgebroken en vervangen door priegelige karakterloze bouwsels. Zo gaat het. "De duindoorn bloeit..." De duindoorns zijn ook weg' (blz. 119). Prachtig.

Tot Clara Egginks bêtes-noires behoren haar schoondochter, Bloems (jeugd)vriend P.N. van Eyck en 'de academici' in het algemeen, met in het bijzonder 'mijn toenmalige vriend Sötemann'. Ook J. Kamerbeek jr. krijgt nog een veegje uit de pan, zoals later uiteengezet zal worden ten onrechte. Wat de schoondochter aangaat: het bitterste proza betreft haar: 'Helaas zit dat persoon (zoon Wim) in het onmogelijke land Australië, getrouwd met een vrouw die er allemaal niets van begrijpt' (blz. 120). En op blz. 179: 'Wim was in 1960 getrouwd met een vrouw, die aan een zeldzame agressiviteit leed... Er schijnt een soort mensen te bestaan dat onaangename dingen doet om de aandacht te trekken. "Geltungsdrang und Wille zur Macht" was wel haar voornaamste karaktereigenschap.'

Ook P.N. van Eyck behoort zoals gezegd bepaald niet tot haar favorieten, als dichter noch als mens. Enigszins flauw merkt ze van de dichter op: 'Zelf herinner ik me van 's mans poëzie niet anders dan de regel: 'De regen neemt zijn natte (s)luier saam' (blz. 58). Maar het was dan ook Van Eyck die op 14 mei 1940, de laatste oorlogsdag, de familie Bloem geen onderdak wenste te verlenen: 'De volgende morgen werd het ons wel duidelijk dat de familie Van Eyck van onze aanwezigheid niets hebben moest. Dat werd ons bij monde van de heer des huizes in niet mis te verstane termen meegedeeld.' (blz. 130).

Het is echter met name Sötemann die het meer dan eens moet ontgelden. Als Clara Eggink op blz. 44 schrijft: 'Voor wie mocht menen dat Jacques zich in zijn verzen nooit met de erotiek heeft ingelaten, tot verheldering dat in cahier III (een schrift

ongepubliceerde jeugdgedichten, geschreven in 1907) elf liefdessonnetten staan opgedragen aan W.S.', polemiseert ze daarmee indirect met de Utrechtse hoogleraar die op blz. 17 van zijn *Over de dichter J.C. Bloem* schrijft: 'Een opvallend verschijnsel is in dit verband dat men in Bloems werk één soort verzen geheel mist...: adolescente erotische verzen.' Maar hoe had Sötemann van het bestaan van cahier III af kunnen weten?!

Op blz. 91/92 wordt 'de hooggeleerde Sötemann' kribbig terechtgewezen omdat hij de duindoorn uit Bloems gelijknamige gedicht niet in Bergen, maar in Breukelen laat bloeien. Op blz. 113 wordt Clara Egginks 'toenmalige vriend', 'een groot pluizer' genoemd, 'die ik, waar het feitelijkheden betreft, ongaarne tegenspreek'; elders (blz. 65) wordt hem 'planverlaging' verweten als hij '"komt vertellen dat Jacques het gevoel had "dat die wereld het in het bijzonder op hem voorzien had"' en dat hij 'een verwend kind' was (blz. 143). Sötemann wordt zo vaak en zo korzelig geattaqueerd, dat het me niet eens zou verbazen, wanneer hij degene zou zijn die - volgens Clara Eggink dan - als enige zonder werkelijk iets te zeggen te hebben het woord heeft gevoerd bij Bloems begrafenis: 'De dag waarop we hem wegbrachten, was "schoon en stralend" en alles ging rustig en natuurlijk in zijn werk. Talloze vrienden hebben erbij gestaan en gesproken is er - op één uitzondering na - alleen door hen die werkelijk iets te zeggen hadden' (blz. 185). Of, was het tóch zoon Wim of de schoondochter?

Naar de reden van 's schrijfsters gebetenheid - of misschien is dat toch wat te veel gezegd - op Sötemann kan ik alleen maar gissen. Ik vermoed - maar meer dan een vermoeden is het niet - dat die voortkomt uit gekrenktheid vanwege het feit dat de hooggeleerde het gewaagd heeft zijn boekje over Bloem samen te stellen zonder zijn voormalige vriendin te raadplegen, zonder, zoals zij op blz. 92 zegt: 'mij ooit één vraag te stellen wel te kunnen oordelen over het leven (dat vooral) en de bezigheden van deze dichter...' Maar daar komt nog iets bij. Uit dit hele boekje blijkt dat de auteur bepaald geen hoge dunk heeft van academici (literaire noch medische; men leze het verslag van Bloems verblijf in het Academisch Ziekenhuis te Amsterdam, blz. 152 e.v.) en 'schrifturen van hooggeleerden' (blz. 92). Juist om de academici van Bloem weg te houden, heeft zij, zoals we zagen, haar *Leven met J.C. Bloem* gepubliceerd. En Sötemann is voor haar de verpersoonlijking van het academisme bij uitstek. Wanneer zij uit twee van de drie bewaard gebleven cahiers met jeugdgedichten van Bloem citeert, dan voegt ze daaraan toe: 'Ik zal mijn uiterste best doen ze (die cahiers) uit de handen van *biografen en andere pluizers* te houden door ze tijdig te vernietigen. Ik krijg tranen in mijn ogen bij de gedachte, maar het moet, want ik weet dat Jacques het niet anders zou hebben gewild...' (blz. 44). 'Biografen en andere pluizers', het is moeilijk om daarbij niet aan Sötemann te denken. Hij schreef immers een aanzet tot een biografie en werd op blz. 147 'een groot pluizer' genoemd.

De vraag of het juist is de 200 bewaard gebleven jeugdgedichten van Bloem te vernietigen omdat hij dat zou hebben gewild, laat ik rusten, al krijg ik eveneens 'tranen in mijn ogen bij de gedachte'

dat de cahiers aan de vlammen worden prijsgegeven. Wel wijs ik er op, dat Bloem tenminste één jeugdgedicht (uit cahier III) zelf, zij het 'à titre de curiosité' heeft gepubliceerd in *Terugblik op de afgelegde weg*. Het is *Feestavond* uit 1907. Clara Eggink noemt het overigens niet; Greshoff citeert het op blz. 201 van *Volière* met 'Hoge lantarens' van 'Roode lantarens'. Het gedicht is toch al in zoverre Bloem, dat 'het verlangen' erin aanwezig is, zij het dat het een verlangen is om erbij te horen:

Rode lantarens hangen in het lover
Der bomenrijen langs de gracht en over
Het water liggen plekken rode schijn,
Als uitgestorte, vurig-lichte wijn.

Onder de bomen gaan gearmde paren;
Zacht klinkt hun spreken als 't geruis der blaren,
Zacht is hun lachen - de avond is zoo zwoel -
Heel in de verte juicht kermisgejoel.

Ik loop alleen langs die geluk'ge mensen
Verlangend, maar ik weet niet wat te wensen...
Ja toch: ook lachend en gearmd te gaan
Door de avondstilte in deze luwe laan.

Hoezeer dit gedicht al preludeert op een gedicht als *Loin d' eux*, dat zes jaar later geschreven werd en in zijn debuutbundel *Het verlangen* (1921) werd opgenomen, blijkt bij vergelijking van de tweede en derde strofe met enkele regels uit *Loin d' eux:*

Nog hoor ik wel de monden lachen, praten,
Maar van heel ver, niet meer tot mij gericht.

En een begeerte grijpt mij om te vluchten
De worgende engheid uit van dit bestaan,
't Leven te vieren en, na veel genuchten,
In zijn schallende stroom ten ondergaan.

Misschien staan er in de cahiers meer gedichten van hetzelfde belang en van dezelfde kwaliteit als *Feestavond*. Hun bestaan is dan straks 'Voorbij, voorbij, o en voorgoed voorbij.' Ik moet er niet aan denken.

Behalve de academicus Sötemann blijkt ook 'de hooggeleerde Kamerbeek' veronderstellingen gedaan te hebben 'waar hij geen bewijs voor had' (blz. 92). Deze beschuldiging is geheel ten onrechte. Want wat is de kwestie? Kamerbeek schrijft op blz. 65 van zijn reeds genoemde studie naar aanleiding van het vers *Huiswaarts Reizende* (1917): 'Als Bloem, dit schrijvende, *A Shropshire Lad* nog niet kende, dan kan men zich voorstellen dat hij bij de lectuur de "schok der herkenning" heeft ervaren.' Clara Eggink zegt dan (blz. 92): 'Als de heer Kamerbeek even geïnformeerd had wanneer Bloem voor het eerst kennis gemaakt heeft met de bundel van A.E. Housman, dan had ik hem daar heel precies van op de hoogte kunnen stellen' (men vergelijke het eerder geciteerde verwijt aan Sötemann, die ook vergat langs te komen). Bloem heeft pas op zijn vroegst begin 1923, aldus Clara Eggink, met Housman kennis

gemaakt, dus zes jaar na het schrijven van *Huiswaarts Reizende*. Kamerbeek zit er dus naast.

Maar Kamerbeek zit er helemaal niet naast. In de eerste plaats zegt hij niet dat Bloem in 1917 Housman kende, maar oppert hij alleen de mogelijkheid: '*Als* Bloem...' in de tweede plaats veronderstelt Kamerbeek twee bladzijden eerder in zijn meesterlijke studie - als je de ene bladzijde leest, moet je de andere ook lezen -, dat Bloem *A Shropshire Lad* omstreeks 1920 leerde kennen, en dat komt al veel dichter in de buurt van begin 1923 dan 1917. En ten derde stelt hij op blz. 67 (zie bovenstaand advies) heel duidelijk, dat 'Bloems gedichten herhaaldelijk hebben geanticipeerd op... later verschenen verzen van Housman.'

Leven met J.C. Bloem begint prachtig, met een ondertoon van spijt: 'Een ding staat voor mij wel als een paal boven water: wij hadden bij elkaar moeten blijven, J.C. Bloem en ik.' Die bladzijden waarin zij spreekt over hun 'fatale gebondenheid' (Roland Holst) behoren tot de ontroerendste van het boek. Bloem en Clara Eggink zijn niet bij elkaar gebleven - hun huwelijk strandde in 1932 -, al hebben zij elkaar nooit helemaal kunnen en willen loslaten en heeft zij hem met name vanaf 1959 tot zijn dood met een nooit genoeg te waarderen trouw verzorgd.

Eind 1935 trekt Clara Eggink omwille van het kind weer bij haar voormalige echtgenoot in (kort daarop trouwt ze met Jan Campert): 'Het werd dezelfde half droeve, half vermakelijke geschiedenis. Twee mensen die elkaar wel waren toegedaan, maar die elkaar niets toegaven...' Het is moeilijk om bij deze passage niet te denken aan één van Bloems bitterste gedichten, *De Hinderlaag*, dat uit diezelfde tijd dateert (1936, 1937):

> ....
> En 't resultaat? Dat deze twee hun bond
> Vergiftigen met ontrouw en verwijt
>
> Terwijl A zich verdoet, het leven rond
> In 't hooploos wisselspel van roes en spijt,
>
> En D haar verdre tijd, voorgoed gewond
> In een verbitterde eenzaamheid verslijt.

Je krijgt, het verslag van deze 'fatale gebondenheid' lezend, de indruk dat Bloem en Clara Eggink elkaar in 1957 pas werkelijk gevonden hebben, dat toen pas de gebondenheid ophield fataal te zijn. Uit die tijd dateert 'de meest menselijke en meest persoonlijke brief' van Bloem aan zijn vriendin. Het is een ontroerend epistel dat ik wel in z'n geheel zou willen citeren: '... En nu zit ik hier ontzettend gedeprimeerd en nerveus en heb maar één verlangen weer bij je te zijn en nooit meer van je weg te gaan, zij het danook niet in hetzelfde verblijf. Ik kan je echt niet meer missen. Wat ik dertig jaar geleden had moeten voelen, gevoel ik nu. Te laat misschien? Maar is het voor zoiets ooit te laat?...'

Naast het leitmotiv van de fatale gebondenheid speelt door het hele boek heen, dat Bloem in wezen alleen in en voor zijn gedichten leefde. Alleen in zijn gedichten kon hij wonen. Het lijkt me dat daarop inderdaad niet genoeg de nadruk gelegd kan worden, omdat het Bloems indolentie en geringe zucht om in de maatschappij iets te betekenen zoal niet verklaart, dan toch aannemelijk maakt. Als schrijven het 'enige engagement' is (blz. 29), is al het andere onnozele plicht. 'Hij leefde in een ander gebied; het gebied waar de grote verzen uit voortkomen' (blz. 60); 'Het leven in

groot en in klein formaat bestond voor hem in taal' (blz. 89); 'Jacques en het maatschappelijk bestel; dat ging nu eenmaal niet' (blz. 145) - wie Bloem als maatschappelijk en sociaal mens wil begrijpen en beoordelen, moet

van de waarheid van deze formuleringen doordrongen zijn. Het is een niet geringe verdienste van Clara Eggink, dat zij het essentiële feit dat voor Bloem 'zijn verzen... zijn doel, zijn lot en uiteindelijk toch wel zijn rechtvaardiging' waren (blz. 29), zo centraal stelt.

Bijzonder boeiende en wezenlijke passages zijn ook die, waarin de schrijfster op zoek gaat naar de bronnen van Bloems dichterschap. Als één van die bronnen ziet zij 'een chronisch verlangen naar een niet mogelijk en ook niet te beschrijven ideaal leven, een abstract snakken naar vervoering en geluk (blz. 66). Op blz. 30 duidt zij 'die hoop... een bovenmenselijke vervoering te ervaren' (blz. 65) al aan, als zij schrijft: 'Hij vreesde het afscheid van het levend zijn, omdat hij het gevoel had dat er *toch nog iets van vervulling* voor hem komen moest.' Dat besef 'dat er toch nog iets van vervulling voor hem Komen moest' is inderdaad uit veel van Bloems gedichten af te lezen:

Maar ik ben bang, die oude droom te ontsterven,
Voordat ik ooit zijn volheid heb gekend.
(Verandering)

Om na dit derven en dit lange schijnen
Eindlijk te zijn.
(Het baanwachtershuisje)

En als ik tot het lot één bede richt
Is het: wil dit leeg hart nog eenmaal vullen,
Dat niet beminnen daaglijks derven deed.
(De Ledige)

Als tweede bron waar zijn dichterschap uit voortkwam, noemt Clara Eggink 'liefde die een mens "even waarachtig gloeiend als een wond in zijn vlees draagt"' (blz. 64).

Dat vind ik niet erg overtuigend. Als - enige - getuige wijst zij dan op *De Dapperstraat*. Maar mijns inziens is dit wonderschone vers eerder geschreven vanuit het besef, dat het geluk de mens plotseling, zelfs in een ellendige omgeving, kan overvallen - en als zodanig nauwelijks typerend voor Bloem -, dan dat het uit waarachtig gloeiende liefde zou voortkomen.

Bepaald treurig is het, dat het taalgebruik van Clara Eggink hier en daar ontoelaatbaar slordig is. In een boek over Bloem - Bloem, zowel in zijn poëzie als in zijn proza een zorgvuldig taalgebruiker op het scurpuleuze af - is slordig taalgebruik nog onvergeeflijker dan elders. Mijn rode schoolmeesterspotlood heeft een twintigtal passages aangestreept. Ik noem er enkele, op het gevaar af voor een Pennewip of, erger nog, een academicus aangezien te worden. Onzorgvuldige verwijzingen (blz. 52, 91, 185) laat ik, vanwege hun weinig spectaculaire karakter, rusten. Op blz. 48 wordt over Bloem meegedeeld: 'Het was voor hem soms voldoende *letterlijk* van een boek te proeven, het niet helemaal te lezen, om te weten wat hij er aan had.' *Letterlijk* van een boek proeven? Dat Bloem bibliomaan was, is bekend, dat hij bibliofaag was, wil er bij mij niet in. Op blz. 70 lezen we: 'Maar *alweer* ontstond er in de dancing een klein conflict...' *Alweer?* Van een aan dat conflict voorafgaand conflict in de danszaal wordt niet gesproken.

‘En zo werd er op vier november van *dat jaar* getrouwd’ (blz. 75). Om er achter te komen dat met *dat jaar* 1926 wordt bedoeld, moet de lezer heel wat speurwerk verrichten.

Blz. 113: ‘Liep het mis, dan taalde hij niet meer naar wat hij eens werkelijk gewenst had, en *hij toonde* geen enkele teleurstelling.’ Foute inversie dus. Blz. 117: ‘innerlijke onvrede’. Pleonasme.

Blz. 158: ‘Op de tiende mei, Jacques' zeventigste verjaardag, zijn we *inderdaad* samen naar Maastricht gegaan.’ *Inderdaad?* Maar in het voorafgaande was er nergens sprake van, dat Bloem en Clara Eggink van plan waren die dag in Maastricht door te brengen.

Op blz. 164: ‘Als ik de telefoon opnam en mijn naam noemde, werd *die* neergelegd.’ Wat werd neergelegd? Naam, eigen telefoon? Of legde de opbeller de hoorn op de haak?

Eén bladzijde verder: ‘Ik ging bedenken dat ik Jacques *in zoverre* alleen in Amsterdam achterliet, dat er dan niemand meer zou zijn die een oog in het zeil hield,...’

Bedoeld wordt: ‘Ik ging bedenken dat er niemand..., als ik Jacques....’

Twee bladzijden later: ‘Die opmerking over een eventueel auto-ongeluk moet wel even verklaard worden. Wij hadden er werkelijk een op de kop getikt...,’.

Een tragisch einde.

Tenslotte wil ik er nog op wijzen, dat op blz. 100 Rein Bloem een ‘heel jonge schrijver’ genoemd wordt. Dat zou hij wel willen. Hij is 45. Het lijkt frikkig, het publiceren van deze opsomming van slordigheden, maar het is het niet. Het is het niet omdat van een kritikus verwacht mag worden dat hij ook aan de stijl van het te beoordelen boek aandacht besteedt, zeker als het gaat om ‘de vijfde versie’ ervan. Het is het temeer niet omdat het hier een publikatie over de ‘meester van de taal’ die Bloem was, betreft.

Deze kritiek neemt niet weg, dat ik *Leven met J.C. Bloem* een uiterst boeiend waardevol boek vind. In de eerste plaats omdat het een inzicht geeft in de aard van Bloems dichterschap en probeert de bronnen daarvan aan te boren. Ten tweede omdat de persoonlijkheid van de schrijfster er, zoals bleek, zo duidelijk in naar voren komt.

Noot van de redaktie

Bovenstaand artikel van Anton Korteweg heeft, het zij gezegd, bij de redaktie van BZZLLETIN enige consternatie gewekt. Het polemisch karakter van zijn bijdrage raakt niet zozeer de gastredactrice van de ‘Bloem-bijdragen’ in dit nummer, maar veeleer een medewerkster die lang en intens aan BZZLLETIN is verbonden.

De redaktie meent dat kritiek, in welke vorm dan ook, dient te worden afgedrukt; mits deze integer is. Een aantal formuleringen en citaten in Kortewegs boekbespreking wekken, door het kader waarin zij zijn geplaatst, de indruk alsof Clara Eggink in haar boek insinuaties doet; kwesties met Sötemann met name.

De redaktie betreurt dit, omdat Kortewegs interpretatie weliswaar de zijne mag zijn (en daarom ook wordt afgedrukt), maar in dit geval in tegenstelling is met de werkelijkheid.

1

Er moeten al heel dwingende redenen zijn, als de redaktie van een tijdschrift zich genoodzaakt ziet aan een met haar medeweten geschreven bijdrage een verklaring toe te voegen. Het verbaast mij dan ook, dat de redaktie van *BZZLLETIN* naar aanleiding van mijn bespreking van Clara Egginks *Leven met J.C. Bloem* daartoe is overgegaan, ook al presenteert zij haar verklaring bescheiden als *Noot van de redaktie*. Er komen immers in mijn bespreking - anders dan in het door mij besproken werk, zoals ik heb aangetoond - noch onverklaarbare feitelijke onjuistheden voor, noch opmerkelijke slordigheden, noch al dan niet als zodanig bedoelde insinuaties, Waarom dan een redaktionele verklaring?

Omdat mijn artikel polemisch zou zijn? De redaktie schrijft immers mijn bijdrage een ‘polemisch karakter’ toe. Dat lijkt me echter op zich al onjuist: men herleze slechts de conclusie aan het eind van mijn bespreking. Ik heb alleen geen bespreking kunnen schrijven waarin kritiek achterwege mocht blijven, omdat het boek daar geen aanleiding toe gaf. Ik heb bovendien gemeend juist mijn bezwaren met voorbeelden te moeten toelichten, om niet het verwijt te krijgen dat ik ongefundeerde kritiek zou leveren. Maar zelfs al zou mijn bijdrage een polemisch karakter dragen - wat ik ontken -, wat dan nog? Clara Eggink zou in dat geval toch mans genoeg geacht mogen worden om de handschoen op te nemen en een weerwoord te schrijven? Dat had voor de hand gelegen; ik heb het haar vergeefs aangeboden. Nu moet de redaktie zich belachelijk maken met een verklaring, die voor de lezers onnodig is - want wat valt er nu eigenlijk te verklaren? -, en soms nog bespottelijk bovendien.

Want wat stelt de redaktie vervolgens? Zij is van mening dat mijn bijdrage niet zozeer de gastredaktrice van de ‘Bloem-bijdragen’ in dit nummer zou raken, als wel ‘een medewerkster, die lang en intens aan *BZZLLETIN* verbonden is.’ Het slechte Nederlands buiten beschouwing gelaten (intens verbonden *aan* iets?): het één noch het ander is natuurlijk het geval. Het veronderstelde polemisch karakter van mijn bespreking raakt noch Clara Eggink als redaktrice van dit nummer, noch Clara Eggink als trouwe medewerkster-van-het-eerste-uur aan *BZZLLETIN,* maar alleen en uitsluitend Clara Eggink als schrijfster van *Leven met J.C. Bloem*. Hoe kan het ook anders? Ik beoordeel immers haar boek en niet haar gastredakteurschap, noch haar medewerkerschap. Ik begrijp werkelijk niet hoe de redaktie er toe komt te beweren, dat mijn bijdrage Clara Eggink in een andere hoedanigheid zou kunnen raken dan als auteur van *Leven met J.C. Bloem*. Ik kan me nog voorstellen dat Clara Eggink zelf - maar die is geen lid van de redaktie, dus haar mening is in een redaktieverklaring niet op haar plaats - die mening is toegedaan. Maar ook dan is dat ten onrechte. Want nogmaals: ik beoordeel een boek en niet een gastredacteur- of medewerkerschap.

We gaan verder. ‘Dat kritiek... dient te worden afgedrukt, mits deze integer is’ - wie zal deze enormiteit willen bestijden? Het is vreemd dat de redaktie meent een vanzelfsprekendheid van zo fors kaliber nog te moeten uitspreken. Daarna volgt in het redaktionele naschrift een passage waar ik, op zijn zachst gezegd, de grootste moeite mee heb. ‘Een aantal formuleringen en citaten’ in mijn bespreking zou de indruk wekken, ‘alsof Clara Eggink in haar boek insinuaties doet: kwesties met Sötemann met name.’

‘Een *aantal* formuleringen en citaten’? Hoeveel dan? En welke formuleringen en citaten? Wordt gedoeld op die *éne* passage waarin ik voorzichtig suggereer, dat

Sötemann ‘degene zou zijn die - volgens Clara Eggink dan - als enige zonder werkelijk iets te zeggen te hebben het woord heeft gevoerd bij Bloems begrafenis.’? Die behoedzame suggestie heb ik niet zomaar gedaan, maar op grond van een aantal kribbige aanvalletjes van Clara Eggink op haar ‘toenmalige vriend’ passages die ik in mijn bespreking heb geciteerd, zoals dat zelfs bij een voorzichtige suggestie behoort te gebeuren. Door ‘de hooggeleerde Sötemann’ herhaaldelijk met vernijnigheidjes te bestoken èn door de onheuse woordvoerder bij Bloems graf wèl aan te duiden maar niet met name te noemen, heeft Clara Eggink bij mij de indruk gewekt, dat Sötemann mogelijk de onterechte redenaar was (waarom eigenlijk alleen maar melding gemaakt van een spreker die niets te zeggen had? Waarom z'n naam niet genoemd?). Die voorzichtige indruk heb ik opgeschreven omdat het boek daar dus aanleiding toe gaf. Het is Clara Eggink zelf die - zonder twijfel onbedoeld - de suggestie wekt die ik heb uitgeproken. Om het vrijwel met de woorden van de redaktie te zeggen: Een aantal formuleringen in Clara Egginks boek wekken, door het kader waarin zij zijn geplaatst, de indruk alsof de auteur in haar boek insinueert (of ‘insinuaties doet’, zoals de redaktie schrijft); kwesties met Sötemann met name.

Die door mij uitgesproken suggestie is in strijd met (‘in tegenstelling met’, aldus de verklaring) de werkelijkheid, merkt de redaktie, die zo vriendelijk is mij m'n interpretatie te gunnen, tenslotte op. Hoe weet de redaktie dat? En hoe kan ik dat weten? Uit het boek is het in ieder geval niet op te maken. Ongetwijfeld heeft de redaktie - men leze hier het niet-redaktielid Clara Eggink - gelijk: Sötemann was in werkelijkheid niet de spreker die aan Bloems graf niets te zeggen had maar toch sprak. Maar daar gaat het niet om. Ik heb, als kritikus, alleen met de werkelijkheid te maken die de schrijver in z'n boek oproept. En Clara Eggink wekt - zij het onbedoeld - in de werkelijkheid van haar *Leven met J.C. Bloem* bij mij, om de twee redenen die ik al genoemd heb, een vermoeden, dat later in strijd blijkt met de werkelijkheid buiten het boek. Dit vermoeden namelijk: dat Sötemann wèl ten onrechte het woord voerde. Dat dat onjuiste vermoeden bij een kritikus gewekt wordt, is niet zijn tekortkoming, maar die van de auteur.

Anton Korteweg

2

Nu de heer Korteweg ondanks zijn telefoongesprek van bijna een uur met mij, in zijn tweede artikel blijft volharden in de dwalingen zijns weegs, moet ik wel op zijn herhaalde uitnodiging ingaan en een paar kleinigheden recht zetten. Ik zeg kleinigheden, omdat hij zijn verdachtmakingen heeft gebaseerd op pl.m. tachtig regels uit mijn boek van 184 blz., die bovendien nog in de tekst verspreid staan. Deze verdachtmakingen beslaan driekwart van zijn artikel over mijn boek.

Ik heb de eerste maal niet gereageerd omdat het mij niet lustte de vuile was van de heer K. te doen en die nog buiten te hangen ook.

I In de titel ‘Leven met J.C. Bloem’ is ‘leven’ gebruikt als werkwoord. Aan die mogelijkheid heeft K. niet gedacht.

2 Ik heb alleen opgeschreven wat in direct verband stond met J.C.B. De enige reden waarom ik dit gedaan heb, staat te lezen in de laatste alinea van mijn voorwoord. Dit heeft K. niet geciteerd, want dan was zijn betoog lelijk in het water gevallen.

Ik heb dit boek geschreven op de wijze waarop ik het hele verhaal aan iemand verteld zou hebben. In spreektaal dus. De heer K. heeft daar niets van begrepen en komt nu vertellen dat ik grammatikaal slecht Nederlands schrijf - en dat op mijn leeftijd. Voorts schrijft hij zelf opgewekt ‘mun’ en ‘zun’. Ik zou me er voor schamen, maar spreektaal is en blijft het.

3 Bij de begrafenis van J.C.B. waren *niet* aanwezig zijn zoon, zijn schoondochter en Prof. Dr A.L. Sötemann. Zijn verdachtmakingen betreffende dit tafereeltje, waarbij ik eerlijkheidshalve de enige verstoorster - geen *spreker* maar een *spreekster* en wel de gepensioneerde vroedvrouw van Oldemarkt - heb aangeduid, zijn niet anders dan dat.

4 Wat de term ‘mijn toenmalige vriend Sötemann’ betreft, een term waar de heer K. ook al en bij herhaling iets kwaadaardigs achter zoekt, de zaak ligt zo. Guus Sötemann en ik hebben lang geleden in Amsterdam een liaison gehad van acht jaar ongeveer. Wij zijn uit elkaar gegaan om de eenvoudigste reden, dat ik blijkbaar niet tot lange verbintenissen instaat was of ben. Ik heb dit niet vermeld omdat dit met J.C.B. niets te maken had.

Overigens heb ik de bezwaren die ik heb tegen Sötemanns boek ‘Over de dichter J.C. Bloem’ en vooral tegen de eerste versie van dat boek eerder geplaatst in De Gids, in 1974 uitvoerig met hem besproken. Des ondanks mag ik hem nog steeds mijn vriend noemen; dit woord nu *niet* in euphemistische zin bedoeld.

5 In K.'s eerste artikel spreekt hij nog van academici ‘die het *meer dan eens* moeten ontgelden’. Dit spreek ik zeker niet tegen. Maar in zijn tweede artikel bedrijf ik dit euvel van de tegenspraak al ‘herhaaldelijk’ en wel in de vorm van ‘een aantal kribbige uitvalletjes’ en ‘een aantal formuleringen’. Hij suggereert daarmee dat ik dit boek alleen geschreven zou hebben om de hooggeleerden eens wat te vertellen. Nogmaals, deze tegenspraken beslaan op zijn hoogst tachtig regels van het hele boek, maar dat neemt niet weg dat K. daar driekwart van zijn eerste artikel aan gewijd heeft. Van insinueren gesproken -

Ik heb de hooggeleerden (ik houd van dit ouderwets woord. Het is duidelijk dat Korteweg het ‘hooggeleerde opponens’ nog niet heeft uitgesproken, anders zou hij geen kwaad zoeken achter dit honorabele woord) niet anders gezegd dan dat het mij beter leek als zij geen gebruik maakten van veronderstellingen.

Veronderstellingen - de heer K. weet daar ook aardig weg mee. Hij is een goede leerling; zijn betoog hangt er grotendeels van aan elkaar. Jammer dat lezen hem nog moeite kost.

En wat zijn voorkeur voor citaten van Jan Greshoff betreft; ik kan hem een in zijn ogen heel wat toepasselijker citaat van deze auteur aan de hand doen: ‘God beware ons voor de literaire weduwen’.

En dan die onschuldige Rein Bloem - die ook nog een veeg uit de pan moet hebben omdat ik hem voor jonger aangezien heb dan hij is. Arme Bloem, zeg ik nu ook.

Clara Eggink

3

Het heeft Clara Eggink dan toch gelust mijn was te doen, waarvoor hartelijk dank. Maar omdat die was mij nog niet schoon genoeg is - soms gebruikte zij in plaats van Biotex modder als wasmiddel - nog het volgende. Eerst over haar inleiding.

- Natuurlijk bleef ik, ondanks ons telefoongesprek, in mijn dwalingen volharden. Ik interpreteer en beoordeel immers in een *boekbespreking* uitsluitend de informatie die het *boek* - en niet de telefoon - me biedt. Zie het slot van m'n *Nawoord*.

- Ik maak niemand verdacht, maar opper alleen *op grond van de tekst* voorzichtig de mogelijkheid, dat Sötemann 'de onterechte redenaar was.' Ik geef aan op grond van welke passages ik daartoe kom.

- Dat de regels waarop ik mijn 'verdachtmakingen' baseer *in de tekst verspreid staan*, maakt de zaak voor haar niet minder erg, maar erger. Juist daaruit blijkt immers dat haar onvoldoende gemotiveerde korzeligheid ten opzichte van 'de academici' als een rode draad door haar boek loopt.

- Clara Eggink blijkt te tellen als de negertjes: één, twee, drie, veel. In plaats van 'driekwart', leze men één achtste. Want alleen de Sötemannpassage valt met veel kwade wil tot de verdachtmakingen te rekenen. Maar zie boven en de voorlaatste alinea van m'n *Nawoord*.

Vervolgens de punten 1 tot en met 5.

1) In een woordcombinatie die begint met 'leven met', is 'leven' *altijd* een werkwoord. Waarom dan dat nog te vermelden?

2) Als 'de *enige* reden' waarom Clara Eggink dit boek geschreven heeft, te vinden is in het voorwoord, hoe kan zij dan op blz. 37 nog een *andere* reden noemen? Nl. deze, dat het boek geschreven is, opdat het 'een afweermiddel zal zijn voor de academici (...).'

- Ik vertel niet dat Clara Eggink 'grammatikaal slecht Nederlands' schrijft, maar toon dat aan. Het argument dat het boek in spreektaal geschreven is, moet nu, achteraf, slordigheden rechtvaardigen. Maar dat kan het nooit, noch voor-, noch achteraf.

- Wat betreft die opmerking over haar leeftijd - Clara Eggink is er zelf om te bewijzen, dat ook oudere auteurs heel goed in staat zijn 'grammatikaal slecht Nederlands' te schrijven.

- Ik schrijf nooit 'mun' en 'zun'. Wèl het ook in schrijftaal algemeen geaccepteerde 'm'n' en 'z'n'.

3) Zie daarvoor de voorlaatste alinea van m'n *Nawoord*.

4) Dat Clara Eggink Sötemann nog steeds haar vriend mag noemen, neem ik graag aan. Alleen: het boek wijst, bedoeld of onbedoeld, bepaald niet in die richting.

5) Als eerste betekenis van 'herhaaldelijk' geeft Van Dale: 'bij herhaling'. Anders dan Clara Eggink suggereert, heb ik dat woord correct gebruikt.

- Clara Eggink citeert mij verkeerd: '*uit*valletjes' in plaats van '*aan*valletjes'.

- Wat mijn suggestie betreft: zie, nogmaals, bladzijde 37, waar Clara Eggink nota bene zelf beweert dat zij haar boek geschreven heeft '*hoofd*zakelijk in de hoop dat dit ooggetuigenverslag een afweermiddel zal zijn voor de academici (...)'.

- Tenslotte: Rein Bloem, 'de heel jonge schrijver' die 45 bleek. Hoe kan het feit dat ik z'n juiste leeftijd noem, impliceren dat ik *hem* een veeg uit de pan geef!? Die veeg is natuurlijk bestemd voor, maar niet besteed aan, Clara Eggink, die zelfs in de vijfde versie van haar boek niet eens de geringe moeite genomen heeft na te gaan hoe oud die 'heel jonge schrijver' is.

Anton Korteweg

Was Truman Capote een manser die Zarah Leander betaalde? Hans van den Waarsenburg

De laatste verhalenbundel van Jaap Harten, *Garbo en de Gebroeders Grimm*, verscheen in 1969. De laatste gedichtenbundel, *Een lokomotief achter prikkeldraad,* werd in 1970 gepubliceerd. Zijn laatste roman, *Madame Tussaud in Berchtesgaden,* kwam in 1972 uit. Dit lijkt wel het begin van een 'in memoriam Jaap Harten', doch het tegendeel is waar. Na deze 5-jarige stilte, wanneer we gemakshalve enkele publikaties in tijdschriften vergeten, is hij 'terug van weg geweest' met een nieuwe gedichtenbundel *Wat kan een manser betalen* en een nieuwe verhalenbundel *de groeten aan Truman Capote*. Beide boeken zijn uitgegeven door Querido, en doen vermoeden dat hier sprake is van meer dan een incidentele uitgave, want een nieuwe roman is in voorbereiding en diverse herdrukken van niet meer verkrijgbaar werk van Harten staan op stapel, bij uitg. Querido. Het lijkt er op, dat Harten nieuw onderdak heeft gevonden!

Ik heb lange tijd geaarzeld om te kiezen welke van deze twee boeken ik als eerste eens nader wilde bekijken. Mijn voorkeur ging in eerste instantie uit naar *Wat kan een manser betalen?,* want poëzie blijft poëzie, en daarna *De groeten aan Truman Capote*. Maar terug bladerend in *Madame Tussaud in Berchtesgaden* viel mijn oog op de eerste blz., de eerste regel en daarvan het begin: 'Günter K. behoort tot het nachtvolk...' De zelfde Günter K. komen we weer tegen in het verhaal *Im Wühlmäuschen*. Daar komen we hem tegen op de eerste blz., in de eerste alinea.

Daarom is deze keuze door het toeval bepaal en begin ik met:

De Groeten aan Truman Capote.

In deze bundel staan 7 verhalen, die men los kan lezen, maar waarvan enkele verhalen toch een duidelijke binding met elkaar hebben. De losstaande verhalen zijn *De groeten aan Truman Capote, 25 jaar na Other voices, other rooms,* het titel èn beginverhaal en het slotverhaal *Ballade van een liftboy*.

Tussen deze twee verhalen treffen we drie verhalen aan, die de vorm van een drieluik hebben: *Notities uit het dagboek van Mabel van Luyk, Notities uit het dagboek van Ronald van Luyk* en *Notities uit het dagboek van Mien de la Parra,* en het eerder genoemde verhaal *Im Wühlmäuschen* waar *Tederheden* direkt- en indirekt op aan sluit. Een volledige en uitgebalanceerde maaltijd. Niet alleen door de twee hoofdgerechten, maar ook door het geraffineerde luchtige voorgerecht en het op de tong smeltende toetje met cognac uit Lausanne.

Het beginverhaal is misschien het beste te omschrijven als een omgekeerd scenario van een regelrechte spaghetti-western. Ditmaal is het niet de oude vrijgezelle, nog maagdelijke koeienboer uit Moon City, die de door iedereen begeerde knappe jonge dorpsmeid in bed krijgt, maar Mr. Ibsen, de dorpskapper met Shirley Templekrullen, een van de meest bescheiden knapenminnaars, die het gelukt om Billy Boy, 19 jaar jong, blond en bruinverbrand, 'lui als een hoer op leeftijd' in zijn eenzame bed te krijgen. Jaap Harten gebruikt hier alle mogelijke clichés, die we kennen uit dit soort

B-films, benoemt ze opnieuw, zet ze in dezelfde volgorde, waardoor een cabaretesk geheel ontstaat. Een luchtig, humoristisch verhaal, dat een vingerwijzing is, naar een stuk frivool talent, dat te zelden opduikt in het werk van Harten.

Het genoemde drieluik lijkt in eerste lezing, hierbij aan te sluiten. In de dagboeknotities van Mabel van Luyk ontmoeten we dezelfde losse toon van schrijven en ogenschijnlijk komische situaties, maar het feit dat Jaap Harten in deze drie verhalen schrijftoon en taal naar drie personen richt en dat vlijmscherp weet te doen, duidt al op het feit dat we hier met meer dan een tragi-komische schets voor twee vrouwen en een jongeman te doen hebben.

Het verhaal is vrij snel verteld. Mabel van Luyk is door haar echtgenoot, Frits, een rijke staalmagnaat, diverse malen bedrogen. Een scheiding is daarvan het gevolg. Ze hebben een zoon Ronald, 17 jaar, die zijn gymnasium-diploma heeft behaald. Mabel is erg bevriend met Mien de la Parra, een blijspeldiva, die in de verte aan Rooie Sien herinnert.

Verder speelt Bas van Bolten, 'de schön premier van ons toneel' een hoofdrol.

Ronald wordt met zijn vriend Hans D. in het kleedlokaal van de gymzaal betrapt door de rektor. Hij licht Mabel in, die besluit om Ronald, tijdelijk, uit de invloedsfeer van Amsterdam weg te halen, door een reis naar Cannes te ondernemen, samen met haar boezemvriendin Mien de la Parra. Na een dodenrit arriveren zij daar en na enkele dagen komt ook Bas van Bolten opduiken, die al spoedig door Mabel in het bed van haar zoon wordt aangetroffen.

Deze gebeurtenissen laat Jaap Harten ons zien middels de dagboeken van genoemde drie personen. Maar er is meer aan de hand. Harten schetst ons niet alleen de hypocriete reactie van een moeder, die ontdekt dat haar zoon homofiel is, hij prikt ook dit superbourgeois-milieu op een bijna dodelijke manier door.

Vader Frits in al zijn zielige zakelijkheid met zijn totale onvermogen om kontakt met zijn zoon te krijgen, zijn ex-vrouw, wier voornaamste bezigheden bestaan uit het bezoeken van couturier 'Maxje', de zwaar aan de drank zijnde toneelspeelster Mien de la Parra, de snelle en gladde versierder Bas van Bolten.

Kortom, alle volwassen personen die in dit drieluik voorkomen, zijn geraakt door de tand des tijds, door hun ouder worden, en vooral hun teleurstellingen in' relaties met andere mensen. Temidden van deze droeve reeks begane en vergane daden en dingen ontluikt de vriendschap tussen Ronald en Hans D., 'een vriendschap die vanzelf kwam'. Een vriendschap waarin nog eeuwig trouw wordt gezworen, wanneer beiden elkaar niet meer mogen ontmoeten, na het incident met de rector.

In deze vriendschap is 'het lichamelijke' nog een kwestie van kijken, van vermoeden.

Dat de grote verleider Bas ten Bolten de sluimerende lichamelijke gevoelens en verlangens richting geeft, is voor Ronald naast een bevrijding, tegelijk een soort bevestiging, die hij onmiddellijk op Hans D. projecteert. Wat niet wil zeggen, dat hij door zijn nachtelijke ervaringen met Bas verward is geraakt, terwijl zijn moeder het 'een verkrachting' noemt.

Mien de la Parra vat in het slot van haar dagboeknotities de kern van dit drieluik samen:

> 'En Ronald is de enige van ons allen die nog eerlijk, verward kan zijn, verward door de lokkende glimlach aan de top van de ladder, door dat peilloze gevoel dat geluk heet, hij denkt dat hij het bereiken kan maar weet alleen nog niet welke weg hij moet kiezen. Ik heb naar hem gekeken met een onbeschaamde gretigheid, vanmorgen, en ik heb hem benijd.
> 'De tijd van de jeugd, de tijd van de schoonheid', dat zijn regels waar ik altijd weer door ontroerd word. Met pijn, ja, laat ik het maar eerlijk toegeven: met tranen in mijn ogen over alles wat voorbij is.' (blz. 87)

In hoeverre bestaande personen geheel of gedeeltelijk model hebben gestaan, is voor mij, niet insider in de (Haagse?) toneelwereld niet na te gaan. Het doet er in dit drieluik trouwens niet toe, want Jaap Harten is bijna ongemerkt verder gegaan, dan het ogenschijnlijk neerzetten van een modieuze milieu-schildering: hij heeft de volwassen wereld in zijn bloedeloze ellende neergezet, tegenover het hoopvolle, het toekomstige, het nog niet voorbije.

> Het verhaal *Im Wühlmäuschen* een ander hoogtepunt uit deze bundel eindigt als volgt:
> 'Jij denkt aan je oude dag', merkt Günter op met een feilloze intuïtie.
> Zo oud ben ik langzamerhand. Zeg daar eens nee tegen.
> Het regent in Hamburg: tussen regen en tranen op je wangen is voor de buitenstaander gelukkig geen verschil te zien.' (blz. 118)

Dit verhaal is het aangrijpende en ontroerende relaas van een tocht naar Hamburg, alwaar een bezoek gebracht wordt aan 'Nachtlokal' 'im Wühlmäuschen' alwaar 'dat mens', 'die bas met buste' zal optreden. De ik-figuur, Harten zelf, zal daar opnieuw een poging ondernemen om de toen 74-jarige zangeres Zarah Leander te ontmoeten en te interviewen.

Oskar, de in zijn werk alom tegenwoordige vriend, staat erg skeptisch tegenover dit voornemen. Ook de houding van Oskar tegenover Duitsland speelt hierin een rol.

Niet alleen heeft hij het over Hunnen, wanneer burgers van de Bondsrepubliek bedoeld worden, maar de hele onderneming in n.b. dit land vat hij a.v. samen:

> ‘Van Bismarck tot Leander, het was één foute troep; concludeert Oskar.
> ‘En maak jij nou maar een fijn stukje revolverjournalistiek vanavond in de kroeg.
> Vraag dat mens maar het hemd van haar lijf.’

Een poging om haar tijdens een optreden in het Concertgebouw te interviewen is al eens mislukt. Dat Jaap Harten haar al langer volgt, blijkt uit een opmerking over een concert van Leander in Keulen. Oskar noemt haar ‘een ruïne’. Günter vermeldt, dat ze praktisch blind is. Zelf zegt Jaap Harten hierover:

> ‘Zarah zucht vermoeid. Alles lijkt haar opeens teveel. Ik wacht. Ik heb wel medelijden. Ik ben betrokken bij deze vrouw en kan niet verklaren waarom.’ (blz. 109)

In een gesprek met Roland Holst heeft deze tegen hem gezegd:

> ‘Dit is voor jou de vrouw die zingt ergens achter de tijd. Zij moet van een mythische betekenis zijn.’ (blz. 109)

Een eenvoudiger verklaring geeft Harten misschien zelf:

> ‘Ik denk terug aan de oorlogsjaren, hoe Oskar en ik in het Hilversumse Citytheater deze zelfde kop bewonderden, haar liedjes floten en foto's verzamelden, al werd ze door onze klasgenoten moffenhoer genoemd.’ (blz. 113)

Dit citaat sluit wonderwel aan bij het geciteerde laatste gedeelte van het drieluik. In deze verhalenbundel is Jaap Harten de beschrijver van elementaire tot rudiment geworden herinnering aan geluk, vriendschap en de wegen die hierna zijn afgelegd. Leander zelf noemt hij: ‘de ruïne van ons puberidool’. Het leven, het ouder worden, heeft hem in een labyrinth gedreven, waaruit niet meer te ontkomen valt, een labyrinth van eenzaamheid en dood.

Zarah Leander met haar miljoenen, haar landerijen, zingend in een matrozenkroeg, drinkend, lallend, lichamelijk gehavend moet voor hem het symbool zijn van ‘het doorgaan’, door blijven vechten. Zij is de vingerwijzing, die hem helpt uit het labyrinth te komen.

Wanneer haar optreden is beëindigd, begrijpt hij haar:

> ‘De enige remedie tegen de vervelingsdood is doorgaan. Werken. Alles is beter dan de eenzaamheid in die vervloekte Zweedse bossen - ik begrijp het, nu ik haar door reumatische pijnen gekwelde heupen zie meedeinen op een melodie. Ik denk aan de potten met pillen in haar kleedkamer. Wat zou het zijn: cortisone? Een opiumderivaat? Haar leven is praktisch voorbij. Ze moet zich bezatten om in slaap te komen. Ik herinner mij het laatste optreden van Edith Piaf, de Madonna van de morfine, smekend om door te mogen gaan, un jour, deux jours, trois jours... Bereid alles te doen om maar niet naar huis te hoeven. Niet naar bed. Niet naar de absolute vergetelheid. Zarah leeft alleen nu. Een half uur later in haar kleedkamer

vind ik een vrijwel onherkenbare en totaal uitgebluste vrouw. De deur gaat onmiddellijk op slot'. (114/115)

Het interview is geen revolverjournalistiek geworden. Het fungeert als een episch centrum in dit prachtige verhaal.

Een verhaal waarin hij niet alleen Zarah Leander boven het boulevard-achtige uittilt tot een brok literatuur, maar waar hij er ook uitmuntend in

slaagt om in haar slagschaduw een psychologisch zelfportret van ontroerende diepte en melancholische triestheid, neer te zetten.

Hoe subtiel 'Tederheden' hierbij aansluit, of beter aanvult, moet de lezer zelf maar ervaren, wanneer hij dit verslag van een conversatie in een bar tussen Jaap Harten en het revue-meisje Gisela leest.

In het slotverhaal *Ballade van de liftboy,* op zichzelf een min of meer luchtig verhaal, komt tegen het einde een verrassende wending in de vorm van een citaat uit een gedicht van een niet nader genoemde dichter.

Een dichter voor wie Jaap Harten in deze, het zij nogmaals gezegd, uitstekende verhalenbundel, bewust of onbewust een monument heeft neergezet.

Wat kan een manser betalen?

Het is natuurlijk interessant om na te gaan en hiervan verslag uit te brengen, in welke mate er overeenkomsten zijn tussen de zojuist besproken verhalenbundel en de nu te bespreken nieuwe gedichtenbundel. Dit temeer wanneer men in het 2e gedicht van *Wat kan een manser betalen?* ontdekt dat het een tante van Jaap Harten was, die Zarah Leander tot 'bas met buste' bombadeerde. Het lijkt me beter om de beperkte ruimte anders te gebruiken.

Zeven jaren geleden is het nu, dat Jaap Harten voor het laatst zijn gedichten bundelde onder de titel *Een lokomotief achter prikkeldraad*. Kenmerkend voor deze bundel waren een aantal scherp en agressief geschreven gedichten met dikwijls politieke ondertoon. In zijn nieuwe bundel *Wat kan een manser betalen?* zijn de agressieve gedichten bijna totaal verdwenen. Een enkel gedicht als *Religie* rest nog. Het veranderen vaan tijd en het verder schuiven in tijd is in deze nieuwe bundel duidelijk merkbaar. Nu is het begrip 'tijd' in de poëzie van Jaap Harten altijd al een belangrijk element geweest. (Dit geldt eveneens voor zijn proza).

Tijd, de verleden tijd, is een van de hoekstenen van zijn gedichten. In datgene wat achter de dichter ligt ontleent hij die elementen uit de tijd, die voor hem poëtisch werkzaam kunnen zijn. In deze nieuwe bundel kunnen we het begrip 'tijd' als volgt verdelen: de tijd waar de dichter zelf nog herinneringen aan heeft en die tijd waarin hij niet aanwezig was. De lezer van het werk van Harten, weet dat dit het verleden van voor de IIe. W.O. betreft.

Kortom een *nostalgie in tijd*.

Een gaaf voorbeeld is: *De koffergrammofoon uit de hongerwinter:*

> 'Ik reed op een fiets met houten banden en neuriede de verboden muziek
> van de vijand die kapot ging in Rusland. Ik dacht aan geen dood; ik was
> 14 en geil.'

In de gedichten *Tips voor een scriptiemaakster, Hongerwinter 1944-1945, Duits dienstmeisje doet de deur dicht* en het mooie *Kinderboerderij* vinden we dezelfde herinneringen aan eigen verleden terug.

Het gedicht *Gezichtspunt* realiseert Jaap Harten zich duidelijk het begrip tijd:

‘De lange wijzer van mijn horloge stottert iedere seconde, niets blijft gelijk op de speelgoedtafel van de tijd.’

De eerste Wereldoorlog komt o.a. ter sprake in *De dameskapel van Frau Roll*. De opa uit het gedicht *Kinderboerderij* vervult hier de rol van intermediair naar de dichter toe.

Jaap Harten

Andere gedichten waarin de tijd, de geschiedenis van het voorbije, een rol speelt zijn o.a. het titelgedicht: *Wat kan een manser betalen?*, waarin de dichter een schrijvende voorzaat ontdekt, *Biedermeier* en *De Gooise Moordenaar*.

Wat verder opvalt in deze bundel zijn de gedichten, die min of meer kortdurende erotische relaties tot onderwerp hebben. Erotische ervaringen in een web van onmacht, voortkomende uit melancholie, nooit vergeten jongensdromen, regenachtige droefheid. Dit alles tegen een décor van tranen, het bordkarton van een kortstondige ejaculatie. Een soort binnenstappen in een buitenwereld, die voor bij is, als zodanig ook ervaren wordt, maar op onverwachte momenten plotseling aantrekt. Soms roept een dergelijke ervaring bitterheid en woede op. Ik denk dan aan het gedicht *Zwerver verliefd & verdwaald* (maar tenminste niet zo melig als Van Schendel).

Tot de hoogtepunten van deze bundel behoren zeker de cycli: *Scott Joplin (1868-1917), master of ragtime* en *Gerrit Kouwenaar*. Laatste genoemde cyclus is niet alleen een homage aan het meesterlijke dichterschap van Kouwenaar, maar ook een bewijs van het poëtisch vermogen van Jaap Harten. Er zijn meer voorbeelden in deze bundel te vinden, die aantonen dat Jaap Harten als dichter verder evolueert, zij het misschien minder sterk dan in proza.

In een enkel te anekdotisch gedicht, een te eerlijk geschreven gedicht, zonder het raffinement, dat Harten in vele gedichten kenmerkt, valt hij soms door de mand, wat echter geen bult achterlaat.

Deze scherp gecomponeerde en geslecteerde bundel maakt duidelijk dat Jaap Harten meer onder de woorden, onder de gedichten stopt dan voorheen, wat wil je ook van iemand die zo subtiel balanceert op de grens van melancholie en de dagelijkse platvloersheid (Valentijndag), iemand die van zichzelf zegt:

...‘Het past bij mijn
Franse dassen, laarzen en bril.
Erg Hollands heb ik me nooit

gevoeld, liever Duitse travestie
of Indische jongen. Eerlijk, ik
weet me in dit land geen raad.

JAAP HARTEN: De groeten aan Truman Capote Querido 152 blz. 19,90

JAAP HARTEN: Wat kan een manser betalen Querido 72 blz. 17,90

Poëzie over de tong
Wiel Kusters

Onder de egocentrische titel *Stenen voor mijzelf* heeft Jacques Hamelink vier reeksen 'reispoëzie' bijeengebracht: Sierra Bernia, Pyreneeën, Finistère en Côte Sauvage, - exploraties van stenen landschappen, een slijmerige zee en van wat door dit alles verzinnebeeld wordt.

Van deze vier heeft 'Pyreneeën' de allures van een klein epos: niet voor niets opent de cyclus met een variant op de traditionele aanroeping van de Muzen, wordt er 'vanuit een onzichtbare helicopter boven ons, over onze voortgang beslist' en figureert in het slotgedicht de roemruchte Hannibal:

a) Hoogtegeesten, ik moet u aanvaarden.
Er is bagageruimte over in mijn hoofd,
een windhaf waar ik toch nooit iets mee deed.

Vestig u daar. Wijdte en verte
voorzover te overzien: wees binnenin.
U komt te pas
wanneer ik weer verdun tot vel papier
of winters kreuk tot tafellaken van damast.

b) vredig fouragerend op het asfalt
Hannibal met zijn kohorten,
verdwaald aan de voet van de Pyreneeën,

op het nippertje door ons gemist.

In het vierde gedicht van de reeks concludeert Hamelink m.b.t. de hem omgevende ruimte van het gebergte: 'Dit / is een ruimte naar de maat / van een mensengeest.' Op deze plek concretiseert hij daarmee op geslaagde wijze de 'volstrekte vrijheid van geest' die elders in zijn bundel soms zo idealistisch in de lucht blijft hangen. Bijna volgens de 'methode'-Kouwenaar, maar in een heel ander idioom lukt Hamelink die concretisering van de geest ook in:

Een veer

In de spleet tussen twee werelden. Ik vang wind.
Onder handbereik gisten
chimeren voorbij.

U liet een veer, Pythia, hier,
waar het vlees denatureert
tot fladderende geest

en de geest,
onder arendsklauwen,
kondenseert tot principe van vlees.

Over het geheel genomen heeft Hamelink voor zijn hyperindividualistische thematiek ('binnenst zijnsgeprevel') in *Stenen voor mijzelf* vrij communicabele vormen gevonden, die zeker een vernieuwing betekenen t.o.v. vroeger werk als *Windwaarts,*

wortelher en andere bundels. In concrete landschappen is - anders dan onder 's dichters hersenpan - ook voor een lezer plaats. ‘Het land ligt afgerond / als een dode taal / die niet meer over de tong gaat.’ Schrijft Hamelink in het gedicht ‘Finistère’ uit *Stenen voor mijzelf.*

Poëzie is bestaand
als zij over de tong gaat

ze leeft van gerucht
dat men steeds in de mond neemt

heet het in de bundel *Va-Banque* van H.C. ten Berge, een verrassende overeenkomst voor wie in Finistère en zijn diep begraven menhirs al een verwijzing naar in de tijd wegzinkende poëzie meende te lezen.

Ten Berges nieuwe bundel ontleent zijn titel aan de uitroep waarmee bij hazardspelen de hele inhoud van de bank op het spel gezet wordt en sluit dus direct aan bij de cyclus ‘Terug in Roulettenburg’. Het is een merkwaardige constatering, maar deze knappe reeks van negen gedichten heeft de kenmerken van een geestelijk testament, een terugblik en een conclusie, op overduidelijke wijze geformuleerd in het slotgedicht en in het eindmotto: ‘Rien ne va plus...’ (wat natuurlijk allemaal uitermate goed past bij een cyclus waarin de alles op alles zettende speler het pistool bij wijze van spreken onder handbereik houdt).

Het kan haast niet anders of Ten Berge spreekt over zichzelf en verbergt zijn naam in de beide laatste regels:

Die hoge ogen wierp
en toch
   verloren stond -
nietig in winterlicht

man van het grasvolk
archipoëet
   maar geen jongen meer
van de vlakte

die spitse spraakmakers tegensprak

alles verspeelde, over de tong
ging -
   toen door de bergen trok

tramontane

Tot slot nog even aandacht voor Ten Berges Portugese reisgedichten: ‘De lusitaanse variant’, een cyclus over de *‘politieke* roulette’, waaraan volgens een aantekening achterin de bundel van 1972 tot 1976 gewerkt werd. In die periode heeft zich op z'n minst één ‘poëtische complicatie’ voorgedaan: de politieke omwenteling van 1975. De interpretatie van deze naar ik moet aannemen vaak ironiserende, gemaskerde gedichten - men verwarre Ten Berge niet met zijn personages! - wordt er zeker niet gemakkelijker door. Ik althans blijf er nog wel even mee bezig.

J. HAMELINK: Stenen voor mijzelf
De Bezige Bij 58 blz. 12,50

H.C. TEN BERGE: Va-Banque
De Bezige Bij 52 blz. 12,50

A.L. Constandse de autobandieten
Margaretha Ferguson

‘Lang en krampachtig, hartstochtelijk, wild bijna, omhelsde hij haar. En hem bleef slechts een wrange droom.’

Wie zou erop komen dat de schrijver van dit melodramatische, gedateerde proza dezelfde is als de eminente dr. A.L. Constandse, die zowel mondeling door de radio als schriftelijk in publicaties zo'n meester blijkt in korte, bondige, om niet te zeggen messcherpe formuleringen! We komen er niet mee te stellen, dat deze zin werd geschreven in 1935, toen we gewoon waren onze taal wat meer verheven te gebruiken dan tegenwoordig. Dat gaat wel op voor een citaat, uit zijn voorrede bij de eerste druk van zijn in 1935 verschenen roman *De autobandieten*, dat dr. Constandse cursief afdrukt in zijn voorrede bij de tweede druk, 1977. Dit citaat: ‘Ons doel was, rechtvaardig en getrouw het sociale milieu te schetsen, waaruit de “tragische bandieten” voortkwamen, de motieven tot hun daden, de rampzalige gevolgen óók, wéér te geven. Moge deze roman meer doen begrijpen, dan doen veroordelen, en onze hoop versterken dat de maatschappelijke omstandigheden kunnen worden opgeheven die mede tot de dramatische gebeurtenissen van 1911-1912 hebben geleid’, is duidelijk minder doeltreffend, minder exact dan de taal uit de voorrede 1977, en dus duidelijk aan tijd gebonden.

Toch meen ik te mogen stellen dat dr. Constandse de denker en essayist, ook in 1935 heeft behoord tot de eersterangs-avantgarde. Maar ook in 1935 zal hij als *romancier* ook naar de maatstaven van die dagen beneden het niveau van zijn andere werk zijn gebleven. Met Constandse naar peil vergelijkbare literaire auteurs zullen in 1935 een zin als de bovenaangehaalde ook niet hebben geschreven (ik denk nu aan Du Perron, Van Vriesland, Slauerhoff).

De autobandieten, naar de vorm dus een roman, is als zodanig niet hoog aan te slaan, maar qua *inhoud* heel curieus en belangwekkend. Constandse heeft zich hierin beziggehouden met een aantal mensen in Parijs, hoogstbegaafde en intelligente lieden, die zich, of door emotionele verwikkelingen of door een te hooggespannen idealisme, niet hebben kunnen aanpassen aan de samenleving. De samenleving reageert met boosaardige verwaarlozing, de mensen moeten zich in leven houden, er ontstaat een vicieuze cirkel waarin langzamerhand bewuste maatschappijkritiek, persoonlijke neurose en ‘gewone’ misdadigheid niet meer uit elkaar kunnen worden gehouden. De vergelijking met de Baader Meinhof-groep ligt voor de hand, en nu lijkt het me toch wel van *praktisch* nut dat Constandse voor deze geschiedenis de roman-vorm heeft gekozen. Hij heeft nu de kans de historische personages niet alleen te laten *handelen* en die daden te analyseren in een maatschappij-filosofisch vertoog, hij laat ze ook *denken, voelen* en *gesprekken voeren*.

Dat geeft de huidige lezer veel meer mogelijkheden zich werkelijk in te leven in verschillende vormen van bewuste of onbewuste maatschappij-kritiek en anarchisme, en de persoonlijke, emotionele ondergronden daarvan. De gedachtenwisselingen van de personages over vrijheid, seksualiteit, maatschappij-verandering al dan niet door geweld, hun honende verachting van het westelijk gezag, hun ondergang door het ‘legale’ geweld en de geestdrift daarvan van de zijde van de burgerij... als Constandse

dergelijke gebeurtenissen beschrijft laat hij de melodramatiek geheel varen zodat de ware dramatiek vrij spel krijgt:

'De beide lijken (van de na een langdurig vuurgevecht gedode anarchisten MF) werden in lakens, verbonden, en per auto vervoerd naar Parijs. Een grote menigte, in de nacht, liet juichkreten horen, en joelend werd het kamp der bezoekers op gebroken. Talloze auto's reden naar Parijs terug, vele geopende busjes, boterhammen, wijnflessen bleven achter. Luidruchtig, als van een carnaval, keerden de mondaine toeschouwers weer. Drommen van mensen spoedden zich huiswaarts.

Zacht en zoel was de nacht...'

A.L. CONSTANDSE: De autobandieten, Tweede, herziene druk.
Uitgeverij: Stichting Pamflet, postbus 1333
Groningen Holland. 129 blz. 7,50

‘Down these streets a man must go who himself is not mean’
Willem van Toorn

Ga in een behoorlijk gesorteerde boekwinkel in Haarlem, Berlijn, Londen, Amsterdam of Florence voor het rek met Amerikaanse pockets staan en voer een eenvoudige telling uit. Hemingway zal zeker vertegenwoordigd zijn met twee of drie werken; van Salinger is er nog wel één boek (waar is hij gebleven, heeft hij de Glass-tak waarop hij zich voor ons allemaal zo ver had gewaagd, zelf afgezaagd?): Bellow, Updike, Mary McCarthy, Vonnegut, ze zijn er allemaal, jawel; maar altijd worden de aantallen van hun produkten moeiteloos overtroffen door de rijen boekjes met kleurige omslagen waaop een afgehakte hand uit een plastic zak steekt, of waarop mannen met jaren-twintig-hoeden onbewogen neerzien op een lijk in een verregende steeg: de werken van Ross Macdonald, Ed McBain, Raymond Chandler, Dashiell Hammett en Joseph Wambaugh, om de besten maar te noemen. Weinigen zullen betwijfelen dat Salinger een groter schrijver is dan Wambaugh; maar ik denk dat de kans groot is, dat de samenstellers van literatuurgeschiedenissen over een eeuw de detectiveroman als genre kenmerkend zullen achten voor deze tijd, zoals de burgelijke roman het was voor de negentiende eeuw. Met detectiveroman bedoel ik dan niet één van de ontelbare herhalingen van het model van Poe en Conan Doyle, waarin een excentrieke amateur of politiecommissaris (die schaakt, Baudelaire uit zijn hoofd citeert, gedichten schrijft of met een beroemde schilderes getrouwd is om ons duidelijk te maken dat hij niet uit de Kinkerbuurt komt) door middel van allerlei uiterst onwaarschijnlijke toeren de meest vergezochte raadsels ontsluiert; dit vind ik, hoe vernuftig het web van de handelingen vaak ook is geweven, in wezen een negentiende-eeuws genre, waaraan sinds Conan Doyle eigenlijk maar weinig veranderd is. Ik bedoel het veel realistischer verhaal, waarin een *private eye* of een hardwerkende politieman probeert het hoofd te bieden aan het kwaad dat om ons allen aanwezig is. Kenmerkend voor dit genre is, dat het kwaad in de meeste gevallen te maken heeft met de *stad*, terwijl in het negentiendeeeuwse detective-verhaal het lijk nogal eens wordt aangetroffen in de orangerie of de bibliotheek van het afgelegen landhuis. De *hard-boiled* detective-roman is de roman van de verstedelijking, van het kwaad dat gepaard gaat met grote opeenhopingen van mensen, van corruptie en machtsmisbruik.

‘De realistische schrijver in dit genre,’ zegt Raymond Chandler in *The Simple Art of Murder,* ‘schrijft over een wereld waarin gangsters de macht in een land in handen kunnen hebben en steden vrijwel kunnen beheersen, waarin hotels en flats en beroemde restaurants in het bezit zijn van mannen die hun geld hebben verdiend met bordelen... En door die straten vol laagheid moet een man gaan die zelf niets laags heeft, die geen vuile handen heeft en niet bang is. De detective in dit verhaal moet zo'n man zijn. Hij is de held; hij is alles. Hij moet een complete man zijn en een gewone man en toch een niet alledaagse man. Hij moet, om een nogal versleten term te gebruiken, een man van eer zijn - instinctmatig, omdat hij niet anders kan, zonder erbij na te denken en zeker zonder erover te praten.’

Ik heb me wel eens afgevraagd, waarom ik bij Nederlandse (en de meeste ‘negentiende-eeuwse’) detectiveromans altijd na een halve bladzij begin te gapen van verveling, terwijl ik bijvoorbeeld Chandler en Hammett niet alleen lees maar

ook regelmatig herlees. Ik denk dat het komt doordat Marlowe, the Continental Op, Steve Carella (een van de politiemannen van Ed McBain) en Lew Archer (de detective van Ross Macdonald) zo overtuigend deel uitmaken van het Amerikaanse landschap, net als de jazz, de cowboy en de gangster (op wie de private eye uiterlijk ook lijkt, want hij komt wél uit de Kinkerbuurt - denk aan Jack Nicholson in *Chinatown*, een film van Polanski die is geïnspireerd door het werk van Chandler). Dat landschap ontbreekt in Europa, en daarom zal brigadier Jansen nooit in de schaduw kunnen staan van detective Carella; dit komt niet, doordat een held in een 'vreemde' omgeving

geloofwaardiger zou zijn; ook Franse, Engelse of Deense private eyes zie ik alleen maar voor me als miezerige mannetjes die van achter geparkeerde auto's kiekjes maken van vreemgaande echtgenoten.

De verhaaltraditie die de westerse cultuur kende in de ridderroman en de schelmenroman werd in de achttiende eeuw onderbroken door de opkomst van de burgerlijke roman: de opkomende burgerij had geen boodschap aan heldenverhalen en lofzangen op het volle leven; het thema van de burgerlijke roman was de liefde, die eindigde in het huwelijk. Het boeiende van de ‘Amerikaanse’ detectiveroman is, dat de traditie van ridderroman en schelmenroman erin worden voortgezet alsof de burgerlijke roman nooit had bestaan. Van beide genres vertoont de detectiveroman een aantal trekken; de held is, als Walewein bij zijn speurtocht naar het zwevende schaakbord, verwikkeld in een queeste; pogingen tot psychologische uitdieping van karakters worden nauwelijks ondernomen: er zijn gewoon goede en slechte mensen, en de held staat aan de goede kant; de held ontmoet op zijn weg de nodige dames, maar hij onderwerpt zich evenmin aan hen als zij aan hem - in de hele literatuur van de twintigste eeuw is de detectiveroman misschien wel de enige waarin volwassen mannen en vrouwen voor hun plezier met elkaar naar bed gaan. Omdat de actie centraal staat, zijn de beschrijvingen meestal kort en vertonen de dialogen een economisch taalgebruik, waarvan de ‘serieuze’ literatuur heel wat kan leren (en heeft geleerd - de invloed van het werk van Hammett op bijvoorbeeld Hemingway is onmiskenbaar).

De detectiveroman wordt nog steeds door velen gezien als ‘escape’-literatuur, en vaak terecht. Een groot deel van wat jaarlijks in de boekwinkels verschijnt, lijkt geschreven door mensen die er een goede boterham in zien (wat mag, wat mij betreft) en die zich op hun bedrijf lijken te hebben voorbereid door middel van een schriftelijke cursus creatief schrijven. Maar voor de besten in het genre geldt dit zeker niet: terecht schreef Chandler naar aanleiding van een opmerking van Dorothy Sayers, die de detectiveroman zag als ‘literature of escape’, tegengesteld aan de ‘literature of expression’: ‘As for “literature of expression” and “literature of escape” - this is critics’ jargon, a use of abstract words as if they had absolute meanings. Everything written with vitality expresses that vitality: there are no dull subjects, only dull minds. All men who read escape from something else into what lies behind the printed page; the quality of the dream may be argued, but its release has become a functional necessity.’ En niemand minder dan W.H. Auden schreef over Chandlers werk: ‘Raymond Chandlers powerful books should be read and judged, not as escape literature but as works of art.’

Leest u het bovenstaande dus gerust als een pleidooi voor de literaire betekenis van de detectiveroman als zelfstandig en belangrijk twintigste-eeuws genre. Er is veel kaf onder het koren. Ross Macdonald heeft bijvoorbeeld veel te veel geschreven, maar zijn beste boeken over de omzwervingen van private eye Lew Archer benaderen de kwaliteit van die van Chandler. Bantam Books en Fontana hebben zijn verhalen uitgegeven. Het werk van Raymond Chandler is verkrijgbaar in Penguin-uitgaven, maar ook in Ballantine. Dashiell Hammett is uitgegeven door Vintage Books en Penguin. Wie geïnteresseerd is in de uiterst boeiende *man* Hammett en zijn voorbeeldig gedrag tegenover de House Committee en Un-American Activities ten tijde van McCarthy's heksenjacht, leze van zijn vriendin, de toneelschrijfster Lillian Hellman, *Scoundrel Time* (Bantam Books) en *Pentimento* (idem). De verhalen van

Ed McBain gaan niet over een private eye, maar over de detectives van de 87th precinct in een denkbeeldige (maar zeer indringend beschreven) stad. Ze zijn verkrijgbaar in Penguin (Crime)-uitgaven en in Pan Books. Joseph Wambaugh heeft eveneens politieverhalen geschreven die met kop en schouders boven de massaproduktie uitsteken. Zijn beste boeken vind ik *The Onion Field* en *The Choir Boys* (Futura Publications).

Langzaam afstanddoen
Margaretha Ferguson

'De gesprekken vielen niet mee', noteert de oud-BB-ambtenaar D. van der Meulen op pagina 160 van zijn boek *Hoort gij de donder niet?* wanneer hij in november 1945 terugkeert in Nederland-Indië en op het dan nog onder Brits beheer staande eiland Sabang de net uit de Japanse kampen bevrijde Nederlanders met elkaar van gedachten hoort wisselen. 'Op ons, die uit de vrije wereld kwamen, maakte dit blijkbaar goed-geconserveerde kolonialisme, dit terugzien naar en nog leven in wat voorbij was, een teleurstellend-oppervlakkige indruk.' Nu, in 1977, is het in de publieke opinie een algemeen aanvaard inzicht dat het westers kolonialisme niet meer 'kan' (helaas zijn de inzichten over het feit dat het neo-kolonialisme eigenlijk nog veel minder 'kan' nog lang niet algemeen aanvaard); maar je moet hebben geleefd in het vooroorlogse Nederlands-Indië en hebben verkeerd tussen na-oorlogse oud-Indischgasten om te beseffen, hoe bijzonder het inzicht en de handelingen zijn geweest van de 'Djeddah-man' Van der Meulen die als één van de zeer weinigen het Indonesisch nationalisme ernstig nam. Uit dit gezichtspunt is voortgevloeid een 'levensverhaal', dat anders klinkt dan de vele geschiedenissen en overzichten en belletristische scheppingen van en over het oude Indië. In dit levensverhaal namelijk is een belangrijke plaats ingeruimd aan ontmoetingen met Indonesiërs, toen nog inlanders geheten, die géén bediende of tuinman of sado-koetsier of taxichauffeur waren, die reeds min of meer openlijk stelling hadden genomen tégen het Nederlandse gezag, en met wie desalniettemin een vruchtbare en waardige persoonlijke relatie mogelijk was.

De schrijver, in Indische kringen overal, ook bij wie hem niet persoonlijk hebben ontmoet, bekendstaand als 'Daan' van der Meulen, was allerminst een linkse doordouwer of rebels heethoofd. Hij is afkomstig uit een fijn-christelijk gezin en is zijn christelijke levensovertuiging trouw gebleven. Die instelling leverde hem al dadelijk in het begin van zijn loopbaan moeilijkheden op toen hij in de Bataklanden werd geplaatst, met de reputatie van 'vriend van de Zending', onder een baas die van die ethische flauwekul niets moest hebben. 'Je moet je weten te laten gehoorzamen,' aldus de baas, 'en daarvoor is het nodig dat je er af en toe een "knoop" op legt en dan een G.v.d. Dat knalt en dat begrijpen ze... als jij daar uit christelijke overwegingen bezwaar tegen blijft hebben, dan ben je niet bruikbaar.' Van der Meulen antwoordt dat hij meent dat het ook zonder deze ruwe gebruiken kan en dat ook zal proberen, maar hij meldt eerlijk dat sommige Bataks hem het bloed onder de nagels wegpestten en dat hij zelf ook wel eens 'viel'.

De ethische en niet primair politieke instelling van de schrijver maakt het hem mogelijk in allerlei aan elkaar tegengestelde of vijandige volkeren, groeperingen en personages zowel goede als kwade aspecten te ontdekken. De Nederlanders zijn niet alleen de verblinde louter op winst beluste die-hards, de Inlanders en later Indonesiërs niet louter de vermoorde onschuld. Zo krijgt de lezer een waarlijk ruim en waarlijk veelzijdig beeld van, zoals de ondertitel van het boek luidt, 'begin en einde der Nederlandse gezagvoering in Indië, een persoonlijke terugblik.'

Wat de leesbaarheid in sterke mate vergroot is inderdaad het persoonlijke van deze terugblik. De grote lijn mag dan wel gaan over de historische ontwikkelingen, de

personages die deze ontwikkelingen immers vorm geven, aktief dan wel passief, krijgen bij de auteur een beeldende en tamelijk onverbloemde belichting. Tijgerverhalen, natuurbeschrijvingen, verhalen over primitieve gewoonten zowel bij de natuurvolkeren als bij de blanken, alsmede af en toe bescheiden roddel, ontbreken evenmin.

Een aparte sfeer, losstaand van het oude Indië maar er toch indringend mee verbonden, treffen we in de periodes van het consulaat in Djeddah. Wanneer Van der Meulen nauw betrokken raakt bij het wel en wee van talrijke Indonesiërs die lering of heiliging komen zoeken in de Arabische Islâm-landen. Niet alleen onder de Nederlanders trof men allerlei nuanceringen aan van de zwartste behoudzucht (v.d.M. noteert ironisch hoe het bezoek van NSB-er Mussert door velen in Nederlands-Indië werd gewaardeerd, velen die 'daar nu niet graag meer aan herinnerd' zouden worden), via ethische of christelijke verlichtheid tot - zeldzame - politieke vooruitstrevendheid, ook onder de Indonesiërs leefden ontelbare variaties in nationalisme en pro- of anti-Nederlandse gezindheid. Net als onder de Nederlanders ontstonden ook onder de Indonesiërs, vooral in de periode van de Tweede Wereldoorlog en daarna, diepgaande persoonlijke gewetensconflicten; een verschijnsel dat zich ook in de jaren zeventig blijft voordoen, aangezien persoonlijke vriendschappen en sympathieën tussen Nederlanders en Indonesiërs ook nu vaak in botsing komen met uiteenlopende politieke ideologieën en de reële gevolgen daarvan.

Hoort gij de donder niet, is werkelijk een verrukkelijk lees-boek, waaruit je spelenderwijs

heel wat opsteekt van de recente koloniale geschiedenis, maar ook nog veel te weten komt over vreemde ‘landen en volken’ (Sumatra met de o.a. de Bataks en de Minangkabauers, Celebes, Saoedi-Arabië, Java, waarbij we geesten-aanbidders, christenen, Islamieten en soms atheïstische economen en politici haast in levenden lijve ontmoeten).

Mijn enige bezwaar geldt de uitgave zelf. Nergens nl. is vermeld dat dit boek een wat uitvoeriger en meer gedocumenteerde her-uitgave is van het zonder jaartal bij Bosch en Keuning verschenen destijds aanzienlijk goedkopere werk: *Ik stond er bij*. Wie het huidige, behoorlijk prijzige gebonden boek aanschaft en pas daarna ontdekt dat hij het grootste deel van de inhoud al jarenlang in zijn boekenkast heeft staan, moet zich enigszins genomen voelen.

Hoewel Van der Meulen dus van de officiële mening sterk afwijkende denkbeelden koesterde omtrent tijdstip en methode van beëindiging van het Nederlandse gezag over Indonesië, in zijn lange ambtsperiode bleef hij toch altijd loyaal handelen in het belang van zijn opdrachtgever, de Nederlandse Staat, en meer dan eens bracht hem dit toch in rechtstreeks conflict met de tegenpartij. Een variatie van deze ‘kritische loyaliteit’ treffen we aan bij de ik-figuur in het nieuwe boek van de veel jongere, en doelbewust literaire auteur F. Springer die met zijn debuut in 1962 *Bericht uit Hollandia* bij literaire fijnproevers onmiddellijk veel geestdrift wekte.

Hoewel de ik-figuur in het nu verschenen *zaken overzee* (die ik meen wel te mogen vereenzelvigen met de figuur van de *schrijver* Springer, waar deze schrijversnaam berust op een pseudoniem en de verhaalstof alle aanleiding geeft tot die vereenzelviging) eveneens ambtenaar is in dienst van het Nederlandse koloniale gezag, behoudt ook hij kritische afstand.

Dit afstand-houden komt echter voornamelijk tot uiting in de *stijl*, het is een stijlprocédé dat niet alleen wordt toegepast op bepaalde koloniale of ambtelijke toestanden, maar op alles wat de verhaalstof uitmaakt.

De auteur doet zich kennen als iemand die de te verwoorden materie, zichzelf incluis, vanaf een afstand wenst te belichten. Geen diepe gevoelens of hevige emoties, grote woorden of bewogen zinnen. Het doorprikken van opgeblazen gewicht, het relativeren en ironiseren van personages en al dan niet dramatische gebeurtenissen, door middel van puntige formuleringen en behoedzaam gekozen woorden waarbij de schrijver zich nooit ‘laat gaan’, dat is de techniek waarvoor Springer duidelijk kiest.

Nu staat of valt deze techniek, aangeduid als ‘understatement’ of ‘onderkoeld schrijven,’ met het vermogen van de auteur juist met behulp van deze verkleinende versie, bij de lezer datgene op te wekken wat de auteur letterlijk tussen de regels door wil laten zien. Vaak gebeurt het dat er weinig boeiends zichtbaar wordt, ‘staat’ er niet ‘meer dan er staat’, en het schrale eindproduct laat de lezer tenslotte tamelijk koud.

In drie van de vier hier gepubliceerde verhalen, eigenlijk meer schetsen van zich in de tropen afspelende of door het tropenleven beïnvloede menselijke verwikkelingen, bewerkt de verteltrant van Springer m.i. dat door een té nadrukkelijke, wat studentikoze en niet-aflatende opzettelijke afstandelijkheid, de lezer niet werkelijk betrokken raakt. *De verovering van Bandung* behelst een serie jeugdherinneringen, vol knappe geestige portretjes en situatie-schetsen van na de oorlog in Holland

ontwortelde en vervreemde mensen-uit-Indië, maar hoe herkenbaar de fragmenten ook, het geheel blijft toch steken in het anecdotische en bezit weinig structuur. *Pink Eldorado* en *Happy Days* geven een vermakelijk beeld van het mondaine bestaan van blanken-in-de-tropen in de na-oorlogse periode, waarin de blanke nu veel onomwondener dan in de nog van dierbare patriarchale aspecten doortrokken koloniale periode (zie v.d. Meulen!), zich manifesteert als op zoek naar macht, rijkdom en genot. Het zijn een soort moderne en daardoor nog onbarmhartiger Somerset Maugham-vertelsels, maar minder meeslepend, ook alweer door dat té opzettelijke. Als niet veel dingen in het bestaan er erg veel toe doen, doet de uitbeelding van zo'n mentaliteit er uiteindelijk ook niet zoveel toe.

Gelukkig is dat allemaal heel anders in de hoofdmoot waaraan de bundel zijn titel ontleent: *Zaken Overzee*. Het stijlprocédé is gelijk met de andere teksten, maar in deze lange geschiedenis over het wel en wee van een jonge Nederlandse bestuursambtenaar op Nieuw-Guinea is datgene wat door middel van deze relativerende stijl wordt *opgeroepen,* uitermate boeiend en eigenlijk heel belangrijk. We krijgen prachtige beschrijvingen van het onmetelijke, woeste Nieuw-Guinea, waar een klein groepje piepkleine Hollanders worden heengezonden om daar te pacificeren, te beschaven, op te voeden, te kerstenen, te koloniseren in-het-belang-van-land-en-volk, en wat niet al.

Juist door zijn exacte beschrijving van de onbarmhartige werkelijkheid tegenover de (beslist niet overgedoseerde) officiële frazen wordt de lezer doordrongen van de tropische absurditeit van de situatie.

Een werkelijk schitterend effect bereikt Springer wanneer hij zijn laconieke verteltrant onverstoorbaar voortzet om een hevig dramatisch tafereel uit te beelden. Hij heeft opdracht gekregen een wilde moordenaar voor wie de hele bevolking in angst leeft en die op een nacht twee zwarte kinderlijkjes over de omheining bij Springers huis heeft neergehangen, te gaan vangen. Ik citeer enkele fragmenten uit dit grandioze verhaal: ‘Al voortsukkelend met mijn agenten, die steeds wezen naar vermeende gedaanten achter rotsblokken voor en boven ons, verweet ik mijzelf ook brandende eerzucht. In plaats van genoegen te nemen met een rustige kantoorbetrekking in Den Haag, had ik mij door ambitie en niets anders in deze krankzinnige, onmogelijke positie laten drijven waar ik geacht werd god te spelen of, op zijn minst, Van Heutsz in Atjeh. Straks moest ik mij zeker laten fotograferen met een voet op de stapel van Ukumkarok en zijn rovers... Een kreet steeg op uit ons gevolg... Daar stond een grote krijger met een speer in de hand roerloos naar onze bewegingen te kijken.... Bijna twee meter lang, hoekig lichaam vol littekens en ook verse wonden. Een spierwit gebleekt varkensbot stak zwierig door zijn neusgaten. Hij glom van het verse varkensvet. Zijn peniskoker was prachtig barok gekruld en daaronder hing een gigantisch, leerachtig scrotum.’ Nadat Ukumkarok en Springer elkaar ‘een bevroren seconde’ hadden staan aan te staren, ontstaat er een gevecht waaraan velen deelnamen. ‘Niet schieten,’ riep ik zenuwachtig. Maar ze hoorden het niet... het dorpsplein werd een echte heksenketel, een Atjehse banteng anno 1904. Ik rende net als de anderen rond, zelfs met getrokken revolver; het was een godswonder dat we elkaar niet doodschoten... Een afgrijselijk gehuil tussen de hutten. Ik voelde mijn schouder steken, tastte op

mijn rug, zag bloed aan mijn vingers, besefte dat ik gewond was geraakt voor koningin en vaderland, hetgeen een krankzinnig opwindende gedachte was.' Voorts geeft Springer in dit verhaal een uitstekend beeld van de westerlingen die elkaar, om diverse redenen, 'in dit maagdelijk arbeidsterrein' voor de voeten liepen.

Tot het ineens uit is. 'De hele wereld leek te lachen om de ministeriële beweringen over zelfbeschikking voor de Papoea's en ook de meerderheid van de Tweede Kamer had er zo langzamerhand genoeg van.'

In de regenachtige binnenstad van Den Haag argumenteren de ambtenaren nog wat na, over zin en onzin van hun soms levensgevaarlijke inspanningen. En Springer slaagt er dan bovendien nog in, in zijn laatste slotzin, een nieuwe dimensie te verlenen aan een figuur die het hele verhaal door als een beetje belachelijk is voorgesteld.

In *Zaken overzee* heeft Springer, louter met literaire middelen, louter binnen het kader van een belletristisch verhaal, een zo indringend beeld gegeven van onze na-oorlogse activiteiten op Nieuw-Guinea dat de lezer nu echt heel goed weet wat er allemaal aan de hand is geweest.

Dat is nu weer, boven allerhand journalistieke en wetenschappelijke verhandelingen, het onvervreemdbaar voorrecht van echte literatuur.

F. SPRINGER: Zaken overzee
Querido 173 blz. 19.90

D. VAN DER MEULEN: Hoort gij de donder niet
Wever 365 blz. 35.--

Moderne poëzie uit Azië
Jan Kees van der Werk

Veel is er geschreven over de relatie tussen literatuur en de maatschappij waarin zij geschreven en gelezen wordt. De een beweert dat literatuur de weerspiegeling is van haar sociale omgeving. En dat literatuur bepaald wordt door het normen- en waarden-patroon van de maatschappij waarin (waardoor) zij ontstaat. Tegenover de idee dat literatuur een passieve (weerspiegelende) functie vervult, stelt de ander dat literatuur een actieve (veranderende) invloed heeft op haar omgeving.

Een kluifje voor literatuur-sociologen, kaal gekauwd door vermoeiende concentrische redenaties en vreugdeloze verhandelingen waarin steriele stijlfiguren de petitio principii (bewijs door middel van een stelling die men juist bewijzen moet) koning laten kraaien in het land der blinde abstractie.

Van een objectieve weerspiegeling kan menselijkerwijs geen sprake zijn. Natuurlijk wordt het beeld van de literaire reflectie persoonlijk getint (vervormd) door de schrijver zelf. Omdat zijn keuze persoonlijk is, zijn levensstijl en wijze van schrijven ‘eigen’ zijn. Kortom, omdat zijn werkelijkheids-ervaring individueel is. Waarbij de individualiteit van zijn beleving vanzelfsprekend beïnvloed zal worden door de omgeving (en zijn normen en waarden-patroon). Literatuur is altijd een persoonlijke verbeelding van de (maatschappelijke) werkelijkheid.

Het heeft ook weinig zin eindeloos te theoretiseren over de vraag in hoeverre veranderingen zich eerst in de maatschappij aftekenen waarna de literaire registratie plaatsvindt, of dat een omwenteling van algemeen geaccepteerde ideeën door de literatuur op gang gebracht wordt. In ieder geval is literatuur en met name poëzie een gevoelige graadmeter die temperatuurschommelingen in het sociale klimaat snel registreert. Ondanks de vele voorwaarden dankzij welke een tekst pas tot zijn volle daadkracht komt (leesvaardigheid, verkrijgbaarheid, vorm-toegankelijkheid en een goede verstaander) draagt literatuur bij tot de bewustwording van een situatie. Een besef dat op den duur zijn veranderende invloed kan hebben op die situatie.

Nu is er enige tijd geleden een opmerkelijke bloemlezing *Moderne poëzie uit Azië* bij uitgeverij Van Gennep verschenen die door Bertus Dijk is samengesteld. Aziē, een wereld-deel dat in al zijn verscheidenheid aan culturen onderhevig is (geweest) een heftige beïnvloeding van buitenaf en waar de confrontatie met het Westen chaotisch en niet zelden catastrofaal verloopt. *Moderne poëzie uit Azië* geeft dan ook niet het in fraaie verzen vervatte beeld van berustende boeddha's te lezen, maar weerspiegelt het in poëzie geconcentreerde beeld van verwoesting en verandering. De Iraakse dichter Abdoelwahhaab al-Bajati opent zijn gedicht *De kommer van viooltjes* met de volgende regels: De miljoenen die sloven dromen niet over de dood van een vlinder/en de kommer van viooltjes/ of over een zeil dat glanst/onder het groene maanlicht in een zomernacht/

‘Bertus Dijk is bij zijn keuze uitgegaan van de vraag in hoeverre de gevolgen van imperialisme, oorlog en dekolonisatie in de poëzie van Azië zijn terug te vinden...’ (citaat uit Van Gennep Informatie). Het viel mij op dat de ondervonden agressie teruggekaatst in veel gedichten, uitstijgt boven het lokaal realistische beeld, wordt

verwoord in een taal die niet (meer) strikt plaatselijk gebonden is. De Turk Fazil Hüsnü Davglarca schrijft: Wat voor taal hij ook spreekt,/Zijn ogen zullen zeggen wat hij bedoelt./Wat voor taal hij spreekt, /Hij hoort dezelfde winden/Die ik hoor./

Wij mensen zijn uiteengevallen. /Grenzen van landen verdelen ons geluk. / Wij mensen zijn uiteengevallen, /Maar vogels zijn broeders in de lucht/En wolven op de aarde.

Taal is het teken aan de wand van de omgeving waarin ze ontstaan is, voortdurend verandert, gebruikt en misbruikt wordt. De taal zit vol verwijzingen naar de sociale structuur en is in zekere zin, in zichzelf, het spiegelbeeld van de maatschappij. Spreekwoorden, teruggrijpend op traditie en gemeenschappelijk beleefde normen, zijn daar een goed voorbeeld van. Maar ook stijl-vormen weerspiegelen levensvisie en moraal. In zijn artikel over moderne Japanse poëzie (BZZLLETIN 47) citeert Bertus Dijk bijvoorbeeld Jef Last die over de haiku het volgende opmerkt: '... Want de kortheid dier gedichten is geen toeval, maar hangt samen met de uiterste eenvoud der ZEN-filosofie, wier essentie vaak in zo'n gedichtje meesterlijk samengevat is.'

De Syrische dichter Nizaar Kabbani haalt in zijn gedicht *Morfine* flink uit: Het woord is een overwerkte hoer: /De schrijver heeft haar beslapen/De journalist heeft haar beslapen/En de imam van de moskee heeft haar beslapen./

Het woord is een morfine-injectie/Die de heersers vanaf de zevende eeuw/Steeds aan het volk hebben gegeven; /Het woord in mijn land is een vrouw/Die vanaf de zevende eeuw/Steeds langs de straten zwerft./

'De botsingen met het Westen, de sociale ellende en de nieuwe revolutionaire impulsen hebben in Azië ook op cultureel gebied een nieuw tijdperk ingeluid...' (citaat uit Van Gennep Informatie). Diep ingrijpende veranderingen in de omgeving veranderen ook de taal. De versplintering van de omgeving en de fragmentatie van het individu stelde de taal en het gebruik ervan zwaar op de proef. Er wordt explosief ge-experimenteerd met de eigen taal en de vaak opgedrongen taal van de kolonisator. De taal barstte uit haar vroegere voegen.

Veel dichters proberen de chaos onder controle te krijgen en zoeken nieuwe expressie-mogelijkheden. Nieuwe omstandigheden eisen een nieuwe taal: het woord-wapen wordt op scherp gezet. Eigen traditie worden getoetst, nieuwe waarden onderzocht.

Natuurlijk verschilt dit gevecht om te overleven in en door een ‘eigen’ taal van land tot land. In de bundel staan gedichten uit Turkije, Libanon, Syrië, Palestina, Israël, Irak, Koeweit, Jemen, Iran, Pakistan, India, Nepal, Sri Lanka, Bangladesh, Birma, Thailand, Maleisië en Singapore, Indonesië, Filippijnen, Vietnam, China, Taiwan, Japan en Zuid-Korea. Voor wie geïnteresseerd is in de literaire en sociale context waarbinnen de moderne poëzie in Azië functioneert, is er achterin het boek een literatuurlijst opgenomen.

De bundel bevat buiten de van armoede, leugen, dood en honger doortrokken zangen en verzets-poëzie ook melodieuse lyriek en niet noodzakelijk ‘geëngageerde’ verzen gecomponeerd vanuit hoogst individuele emoties... En dan kijken we, al bladerend in het boek, opeens vanuit een verbale moment-opname van gindse gevoels-wereld in onze eigen ogen. Het is vooral deze ‘andere’ kijk op onszelf die deze bundel zo waardevol en fascinerend maakt.

Toeristen **(van de Pakistani Mahmood Jamal)**

Om de een of andere vreemde reden
verwachten ze dat hij blij zal kijken.
Ze wachten on een teken
op zijn gezicht voordat de camera klikt.
(Weten ze niet
dat het hem meer kost om naar een dokter te gaan
dan hen om de halve wereld rond te reizen?)

De man
beseft hoe de zaken staan;
Dat tranen niet worden gevoeld,
maar gefotografeerd.
Hij begrijpt de rusteloosheid
niet van deze goden.
En als een worm die een steen
opzij duwt, dwingt hij zich tot een glimlach.

De auto rijdt verder.

Moderne poëzie uit Azië
Samengesteld door *BERTUS DIJK*
Van Gennep 208 blz. 19,50

Documenta 6, Kassel
De achterwaartse avant garde
Louis Ferron

In de geschiedenis van de literaire romantiek neemt de Westduitse stad Kassel een niet onbelangrijke plaats in. Kassel werd in de laatste oorlog dan ook voor driekwart platgebombadeerd. Verdwenen waren de sporen die de gebroeders Grimm, Clemens von Brentano, Achim en Bettina von Arnim er hadden achtergelaten. Es war einmal... en niemand leefde nog lang en gelukkig. Althans, zo had het moeten zijn naar menselijke berekening. Duitse berekeningen werken echter anders en zo blijkt het Anno 1977 toch weer mogelijk een bezoek te brengen aan het Brüder Grimmhaus in deze stad aan de Fulda. Het is gevestigd in het gerestaureerde Schloss Bellevue, gelegen tegenover de eveneens gerestaureerde Neue Galerie en op een haar na aan de Schöne Aussicht. Zo komt alles weer op zijn pootjes terecht. Een verzekerd verleden en een fraai uitzicht op de toekomst.

Ook in andere 'disciplines' is de stad Kassel er in geslaagd bepaalde historische lijnen te herstellen en door te trekken. In het ook al van de grond af heropgebouwde Schloss Wilhelmshöhe ligt de vrucht van de verzamelwoede van één van de Hessische keurvorsten uitgestald: een niet geringe collectie Vlaamse en Hollandse barokschilders, waaronder één van de grootste Rembrandtverzamelingen, mitsgaders wat Titiaans,Tintoretto's, Murillo's, Poussins etc. Een stad met enige culturele faam dus. Een faam die na 1945 bestendigd en zo mogelijk vermeerderd diende te worden. Duitsers een volk van Hunnen en Teutonen, Jodenslachters en communistenknuppelaars? In Kassei kende men de remedie tegen dergelijke aantijgingen. Het duistere verleden werd weggemasseerd met een schier futurologisch opgevatte vijfjaarlijkse kunstmanifestatie, waarbij het meest progressieve nog niet bij de tijds genoeg was en die zich geleidelijk aan zou ontpoppen tot de Westerse norm van wat er op het gebied van de beeldende kunst mogelijk is.

In Kassel klopt het hart van het actuele kunstgebeuren.

Inmiddels echter is het treurig gesteld met die beeldende kunst. Daar kan zelfs Manfred Schneckenburger, redacteur van de volumineuze catalogus van de zesde Documenta niet onderuit. Moedeloos constateert hij dat deze Documenta in het teken staat van 'het einde der avant-garde.' Het is inderdaad te merken dat de organisatoren zich suf hebben gepiekerd om nog iets van een tendens, een stroming, een richting aan te geven. Thema werd tenslotte 'de kunst in de relatie tot de media.' Veel film, video en fotografie dus. Maar toch ook performances en beeldende kunst in de wat klassiekere zin: tekeningen, schilderijen, plastiek. Dit alles 'in dialectische verhouding tot de media.' Ach, het zal wel. Ach, het zal wel. Het resultaat was in ieder geval een staalkaart van wat er op het moment in de beeldende kunst zoal gaande is. Voor wat schilder- en Beeldhouwkunst betreft komt dat in ieder geval neer op een consolidatie van de veroverde vormen. Het zijn vooral de namen van de oudere garde, die van de zestiger jaren, die er de boventoon voeren. Het heeft dan ook weinig zin daar over te schrijven. Wie het tentoonstellingsbeleid van musea en galerieën heeft bijgehouden kan zo moeiteloos reproduceren. En het feit dat een Frank Stella in Kassel geforceerd op zoek blijkt naar voor hem nieuwe vormen is nauwelijks iets om van onder de indruk te raken. Ondanks dat is met name de afdeling tekeningen

van hoog niveau. Een definitieve fixatie van wat we achter de rug hebben. Van Picasso tot Gilbert and George. Fixatie dus. En dat is wat mij op de Documenta het meest getroffen heeft. Een bepaalde vorm van fixatie, waar ik me hier toe zal beperken omdat alle andere genres in de dag- en weekbladen uitvoerig aan de orde zijn gekomen terwijl naar mijn smaak de ‘fixeerkunst’ wat onderbelicht is gebleven, terwijl daar nu juist wellicht de openingen naar nieuwe verschieten liggen.

Nog even terug naar de gebroeders Grimm. Ik heb zeker drie uur doorgebracht in het waarachtig toch niet al te grote museum dat aan hen gewijd is. Aan de fixatie. Fixatie van taalsporen, van volksvertellingen, van rechtsgebruiken. Folianten vol schijnbaar saaie grammatische varianten. Fascinerend omdat het om meer gaat dan alleen maar het wetenschappelijk catalogiseren van cultureel erfgoed. Het was de gebroeders begonnen om het vinden van een identiteit. Een Duitse identiteit. Wat daar uiteindelijk het resultaat van is geweest mag men de gebroeders niet euvel duiden. Zij legden verslag af van een tijdgeest. Die van de romantiek. Wie tot de avant-garde behoort moet aan ‘Spurensicherung’ doen, dat is de schijnbaar paradoxale boodschap die deze huiselijke revolutionairen ons vanaf hun beduimelde en vergeelde documenten toeroepen. Hoopgevend, als blijkt dat op deze Documenta, die het einde van de avant-garde markeert, een afdeling blijkt te zijn ingericht onder de noemer ‘Spurensicherung’ of ‘de archeologie van het humane.’ Geeft dat wellicht uitzicht op een nieuwe avant-garde? Het is niet deze overweging alleen die me extra nieuwsgierig naar de ‘archeologen’ maakte. Daar komt ook nog zoiets infantiels bij als mijn voorliefde voor het verzamelen van rariteiten. Maar wat maakt het uit? Als er geconstateerd wordt dat de beeldende kunst op een dood spoor is gekomen, dan wordt daar door de ‘archeologen’ toch minstens een vraagteken achter gezet. Graafwerk levert altijd iets nieuws op. Wat dat nieuwe is hangt van de tijd af waarin men leeft. Als Schliemann zú had geleefd zou hij, inplaats van Troje, wellicht een futurologisch Atlantis hebben opgedolven dat model zou kunnen staan voor een wereld zoals wij die nú wensen, vol met windmolens om energie op te wekken.

Globaal gezien kan men de ‘archeologen’ verdelen in drie soorten. De ‘archeologen’ van het eigen ik, die van het verleden en die van de utopie, met alle daartussen liggende overlappingen van dien.

Het meest indrukwekkende monument van de ‘egoarcheologie’ levert misschien wel Anna Oppermann met haar werkstuk ‘Künstler sein - Zeichnen nach der Natur, z.B. Lindenblütenblätter.’ De door haar ingerichte ruimte doet in eerste instantie denken aan het boudoir van een toneelspeelster in ruste: een massagraf van herinneringen, tekens en verwijzingen. Dwangmatige fixatie en daarop weer de fixatie van de fixatie. Het tot dol wordens toe overladen gruwelkabinet van de Drosteverpleegster. Uitgangspunt is de tekening die Anna Oppermann maakte van een lindebloesemblad. Op de tekening komt ook de hand voor die het blad tekende. De tekening werd gefotografeerd. Van foto én tekening werd opnieuw een foto gemaakt. Uit die foto werd een detail gefotografeerd. Deze verschillende afbeeldingen werden weer tezamen gefotografeerd, ad infinitum. Tussen het steeds uitdijende heelal van foto's door sluipen ook andere beelden, die uit het leven van de kunstenares, die ook weer deel van het ensemble gaan uitmaken. En dat alles uitgestald op een achtergrond van witte, zij het wat smoezelige lakens. Bij binnenkomst van het vertrek had ik werkelijk het idee bij een vreemde in bed te duiken. Ik werd tot de voyeur van een gevorderde waanzin en dat lijkt me nog steeds één van de fraaiste posities waarin je je als kunstbeschouwer kunt bevinden.

Iets simpeler, maar minstens even intrigerend, ging Jochen Gerz te werk, al zou men zijn werk ook tot de performance kunnen rekenen. Het resultaat van de perfomance zoals dat in Kassel staat opgesteld behoort echter wel degelijk tot de ‘Spurensicherung,’ al geldt dat natuurlijk ook wel voor de eindprodukten van andere performances en al geldt dat voor de beeldende kunst in haar algemeenheid, maar dat voert nu te ver. Wat Gerz tot sporenvastlegger maakt is dat hij zich van die activiteit bewust is en haar ontkracht. Gerz maakte een zestien dagen durende reis van Moskou naar Chabarowsk en terug. De ramen van de treincoupé waarin hij reisde waren geblindeerd. Voor iedere dag van de reis beschikte hij over een leistenen plaat, waarop hij per dag een voetafdruk achterliet. Het tijdens de reis geschreven logboek werd verbrand. De voetafdrukken op de lei waren al even blijvend als het in krijt geschreven bericht op een schoolbord. Geen spoor bleef over van de reis. Het is zelfs maar de vraag of Gerz de reis ooit gemaakt heeft. De in een vierkant neergelegde leistenen bewijzen niets. De vastgelegde niet-herinnering aan misschien gemaakte reis. Wat is er gebeurd tijdens die reis? Het spoor van herinnering schept alle ruimte tot speculatie, het project is het voetstuk waarop de kijker zijn eigen mythologie kan plaatsen.

Hoe vangt men het verleden in meer algemene zin? Men zou het kunnen doen zoals Dorothée von Windhe im het deed. Lange lappen linnen met zoiets als bisonkit bestrijken en deze lappen dan tegen de gevels van oude gebouwen, brugleuningen of aanverwante kleven en ze er voorzichtig weer van aftrekken. Het schijnt ongeveer de methode te zijn die frescorestaurateurs gebruiken om oude fresco's te ‘verdoeken.’ Ook dit is een vorm van spoorfixering en wel duidelijk van sporen uit het collectieve verleden. Het resultaat is esthetisch, op dezelfde wijze waarop verweerde muren esthetisch zijn, al vermoed ik dat het Von Wind-

heim daar niet om begonnen zal zijn.

Op heel wat bewerkelijker en intrigerender wijze legt Nikolaus Lang de sporen uit het verleden vast. Hij schept zijn eigen archeologie door zelf stenen en benen werktuigen uit het Moustérien te vervaardigen, de laatste periode uit het stenen tijdperk. Met hetzelfde eindeloze geduld als waarmee onze voorouders dat zelf deden. Zijn artefacten gaan vergezeld van een uitgebreide fotodocumentatie en beschrijving van de gevolgde werkwijze. De sporen worden hier niet alleen vastgelegd, ze worden opnieuw uitgezet. Misschien wel een onderzoek naar het wezen van de creativiteit.

Claudio Costa houdt zich op verwante wijze bezig met het opnieuw ingraven van 'vergeten en betere culturen.' Hij overdekt primitieve werktuigen uit de streek van Ligurië met leem en 'maakt' op deze wijze archeologische vondsten die in tijd gemeten actueel, maar wat mentaliteit betreft eeuwen van ons verwijderd zijn. Een eigentijds Arcadia, nog meer geïdealiseerd door het in het verleden te projecteren.

Anne en Patrick Poirier brachten een de Lakedaimoniërs aangezegde orakelspreuk in vervulling. Volgens Herodotus hadden zij een eiland moeten bouwen op een Lybische binnenzee. Het eiland staat er nu, opgetrokken uit gebrande kurk en houtskool, als onderdeel van een nog groter project: de Domus Aurea. De plattegrond doet denken aan 'de windingen van een verstoord, ziek en door amnesie aangetast brein.' Men herkent torens, heiligdommen, amfitheaters en marktpleinen, soms half vervallen, soms nog in opbouw, soms geheel gaaf en voltooid. Maar welke merkwaardige samenleving heeft zich hier afgespeeld? Een barbaarse en wellicht incestueuze, welker herinnering we maar liever hebben bedolven onder twintig eeuwen christelijke cultuur? Of juist een ideale, non-technocratische, waarin de menselijke rede de norm der dingen was? De Poiriers geven het antwoord niet. Hun spoorfixering is even doelmatig als die van de wind. En toch, alles staat er, alles valt te herleiden. Maar tot wat? De Poiriers suggereren de mogelijkheid dat de geschiedenis wel degelijk cyclisch verloopt, dat de in de lagen van het onderbewustzijn verborgen verleden in een denkbare toekomt opnieuw tevoorschijn zal treden. Geschiedhistorische theorieën dragen ze er niet bij aan. Ze hebben hun eiland gebouwd en tonen daarmee het onzegbare over de tijd en het menselijk streven aan.

Charles Simonds zerft meestal door de krottenwijken van New York waar hij nu eens in deze bouwvallige muur, dan weer in gene opgebroken straat, nederzettingen bouwt voor zijn 'Little People.' Een denkbeeldig nomadisch volkje dat als sociologisch model moet dienen voor een betere samenleving. Simonds bouwt zijn nederzettinkjes dan ook in samenwerking met de op dat moment toevallig aanwezige bevolking van de buurt, zodat hun ideale woon- en leefwensen in de miniarchitectuur betrokken worden. Zijn uitvergrote model zoals dat in Kassel aanwezig is, lijkt uiterlijk op het werk van de Poiriers. Ook hier een geminiaturiseerd mythologisch landschap. Maar waar de Poiriers het raadsel vergroten, daar probeert Simonds juist heel didactisch te werk te gaan. Zijn plattegrond is het model voor een geschiedenis zoals hij die wenst te zien: een matriarchale, krijgt men de indruk.

Wat beoogden de romantiek in het algemeen en de gebroeders Grimm in het bijzonder toen zij terugvielen op wat in die tijd prehistorisch en mythologisch moet zijn geweest? Middeleeuwen, de volkse sagenwereld. Voor het eerst in de Westerse geschiedenis werd men geconfronteerd met een finaal uiteengevallen wereldbeeld waarin voor éénduidige interpretaties geen plaats meer was. Het ene gelijk was niet langer groter dan het andere. Het besef en zelfs de behoefte dit gegeven te moeten

bevestigen, riep tevens de behoefte in het leven iets van vaste grond onder de voeten te zoeken. Een gemeenschappelijkheid die, ondanks de verscheidenheid, bond. Het is één van de vele paradoxen die kenmerkend is voor de romantiek. Het is ook één van de paradoxen die onze tijd kenmerkt. Het vliegwiel van de romantiek is nog steeds niet tot stilstand gekomen. Een steeds meer versplinterend wereldbeeld, het gevoel identiteitloos op te lossen in een wereld die door technologische en politieke eisen beheerst wordt. Wie daarmee of ondanks dat wil leven, gaat op zoek naar een verleden in de veronderstelling dat dit impulsen kan leveren voor een toekomst waarin de waarde van het individu verzekerd is.

Het is een contrarevolutie. De moderne archeologen zijn alleszins reactionair. Maar hun reactie is gericht tegen de vleesgeworden reactie zélf, de moderne staat - of deze nu politiek links of rechts van de scheidslijn ligt - die het menselijk individu ontkent om er de autoriteit en de legitimiteit van de eigen aanwezigheid tegenover te stellen als de enig geldende norm. De archeologen herijken de menselijke maat. Hun bescheiden contrarevolutie zou, op breder niveau toegepast, tot een waarlijke revolutie kunnen uitgroeien. Want wie verwacht nog iets van een beeldende kunst die, zoals Andy Warhol dat doet, het sikkel-en-hamer symbool voor kapatalistische pasmunt laat doorgaan?

Ton van Reen - Corrie van Zelen van schrijverij tot *uitgeverij*
Hans van de Waarsenburg

Schrijvers richten tijdschriften op, breken tijdschriften, verklaren de roman dood, laten de roman uit het graf herrijzen, kortom schrijvers zijn ook gewoon maar mensen, die buiten hun eigenlijke werk allerlei dingen bedenken en doen (of niet doen).

Voor een schrijver die van zijn schrijven moet leven is het bedenken van bij voorkeur winstgevende bijz ken een soort 2e natuur geworden: hij gaat hoorspelen schrijven, lezingen geven, journalistiek werk leveren of desnoods jeugdige delen van de Nederlandse bevolking onderwijzen. De auteur Ton van Reen is zo'n schrijver. Na wat hij zelf wel eens noemt 7 magere jaren, waarin hij hoorspelen schreef, niet publiceerde en vele banen had, draaide een ere ander ten gunste. Bij uitgeverij Agathon verscheen een nieuwe roman ‘Landverbeuren’ en bij Van Reen een nieuw idee: het beginnen van een uitgeverij. Een gelukkig idee in een gebied, dat zich in het verleden kon beroepen op een uitstekende traditie van drukken en uitgeven (Boosten, Stols, Leiter Nypels om er enkele te noemen).

Maar ook een gelukkig idee als onderdeel van de steeds nadrukkelijker opgang komende reactie op het verdwijnen van de zelfstandige uitgeverij. Een zowel bijzonder als natuurlijk verschijnsel deze reactie-actie. Overigens kan men over het ontstaan van een nieuwe keten van zelfstandige, landelijke uitgeverijen een verhaal apart schrijven, evenals hun bereidwilligheid om zelfstandig te blijven of om als tijdelijk research- en marktverkennend i.c. auteurs aantrekkend bedrijfje voor het Grote Concern te opereren om zich daarna en daaraan met vette winst te verkopen.

Najaar '76 had Ton van Reen zijn plannen gekonkretiseerd en een nieuwe uitgeverij was geboren: Corrie Zelen. Hoewel het geen toppunt van originaliteit is om een zaak naar je vrouw te noemen, bleek het effect erg gunstig. Een tijdlang kon Ton van Reen zich achter deze naam verschuilen en de verdere uitbouw samen met haar voorbereiden.

4 september 1976 werden de eerste produkten van deze prille uitgeverij in een donkerbruin café in Roermond aan den volke getoond: een affiche met een gedicht van de landelijk onderschatte dichter Leo Herberghs, een Paadjesboek van zijn hand en een poëziekalender van 12 Zuid-Nederlandse schrijvers/dichters. De aldaar optredende dichters, zangers en dorpsidioten betaalden zelf hun reiskosten en consumpties: natuurlijk om het goede doel te ondersteunen. Eigenlijk dus niets aan de hand: een kleine regionale gebeurtenis.

Ton van Reen bleek echter niet gespeend van zakelijk inzicht. Hij ontdekte al spoedig, zoals hij weleens vertelde dat een regio een te beperkt afzetgebied vormt. De plannen voor het voorjaar '77 besefte hij, dienden landelijk te worden uitgewerkt, wilde Corrie Zelen een kans hebben haar hoofd boven water te houden. Binnen twee maanden had hij voor Corrie Zelen een erkenning als landelijk uitgever weten te bewerkstelligen.

Zijn voorjaarsaanbieding bestond uit 11 titels waaronder proza en poëzie. Met deze aanbieding debuteerde Corrie Zelen als landelijk erkende uitgeverij. In deze aanbieding o.a. werk van zanger Joost Nuissl, dichter Miei Vanstreels, schilder/schrijver Robert Franquinet (Limburgs eerste & laatste erotomaan), Kees

Simhoffer, Astère Michel dHondt, Leo Herberghs, Ton van Reen, Salvador Hertog en enkele anderen.

Naast de vele aandacht in de landelijke pers behaalde uitgeverij Corrie Zelen ook twee belangrijke verkoopsuksessen: van Joost Nuissl verscheen al spoedig een 2e druk en van Drijfzand, de roman van Robert Franquinet moest men al spoedig een 3e druk laten verschijnen. Zelf zegt Ton van Reen, dat hij er binnen 1 jaar in geslaagd is, om een hobby-uitgeverij om te vormen tot een professionele uitgeverij; tot een B.V. met toekomst. De uitgeverij tot op dit moment drijft op 2 pijlers: enerzijds wil zij landelijk een literair fonds brengen en anderzijds ook een belangrijke rol vervullen in de regio door het uitbrengen van wat men hier 'Limburgensia' pleegt te noemen. De 'Limburgensia-serie' bestaat enerzijds uit herdrukken van door de R.K.-Kerk vroeger verboden of opgekocht werk, anderzijds uit boeken, waarin mensen uit deze regio, hun verhalen op hun manier vertellen. Misschien onbewust heeft uitgeverij Corrie Zelen in het Limburgse de eerste aanzetten tot arbeidersliteratuur gegeven: in diverse boeken staat het reilen en zeilen, beter het buigen en kruipen van mijnarbeiders centraal, (zo b.v. in het te verschijnen boek: 'Zwarte blanke slaaf', waarin mijnwerker Wim Nijsten verslag doet van zijn leven in en om 'de koel'. Een fonds dat extra verdient, daar er werken in verschijnen die een belangrijk en ànder licht werpen op de doorsneeromantiek die in het verleden in de hoofden van de Nederlandse bevolking is gestampt (loop uw aardrijkskundelessen nog maar eens na).

In deze golf van publiciteit en sympathieke reacties van andere jongere uitgeverijen (Corrie

Zelen werkt nauw samen met ‘In de Knipscheer’ en ‘Flamboyant’, binnenkort gaan deze drie een produktie-eenheid vormen en een vertegenwoordiger in vaste dienst nemen) en met een uitgebreide verhuizing brengt Corrie Zelen dit najaar in haar literaire fonds 20 nieuwe titels.

We kunnen werk tegemoet zien van o.a. Frank Herzen Louis Ferron, Simon Vinkenoog (2 titels), Leo Herberghs, Elisabeth Augustin, J.W. Overeem, Jeroen Brouwers, Ben Janssen, Kees Simhoffer, Robert Franquinet, Paul Haimon en Koos van den Kerkhof. Een en ander tegen beslist concurrerende prijzen.

Dit alles binnen een jaar. Het lijkt wel een V.V.D.-verhaal onder regie van Wiegel, maar is het tegenovergestelde: met andere jonge-collegauitgevers draagt Corrie Zelen via stevige doelmatige injecties bij tot het opheffen van de literaire informatie-verschraling die al bijna als een middeleeuwse epidemie begon te heersen.

Na verschijning van een aantal titels komen we elkaar hier wel weer tegen, om diverse uitgaven kritisch te bekijken.

Duitse kroniek
André Matthijsse

> *Aber eines Tages wird dieses schreckliche Tal von Gewalt und Gemeinheit durchschritten sein. Es wird ein Erwachen aus diesem Alptraum geben. Das Böse siegt om Ende nie.*
> *BILD*

Begin augustus las ik voor het eerst over Hans Esser: een artikel van Fritz J. Raddatz in *Die Zeit* (5/8/77) dat als ondertitel had 'Wallraff war vier Monate BILD-reporter - legitime Methode eines Journalisten oder Aktion eines Untergrundkommunisten?'. Een gniffelende eerste reactie. Wallraff had het hem weer geflikt. Bij BILD nog wel. Raddatz' morele vraagstelling leek me al te zwaarwichtig voor dit onderwerp.

Ik was op dat moment in Bayreuth op uitnodiging van het jaarlijks in de schaduw van de Wagnerpflege georganiseerde 'Jugendfestspieltreffen'. Aan het deze zomer gehouden 'Medienseminar' (met als onderwerp: geven de media een beeld van de werkelijkheid?) werkte o.a. Eckart Spoo mee; redacteur van een van de weinige progressieve Duitse dagbladen, de *Frankfurter Rundschau*, en voorzitter van de Duitse Vereniging van journalisten, de DJU. Hij publiceerde samen met Wallraff *Unser Fasohisrnus nebenan. Griechenland gestern - ein Lehrstück für morgen'*. Bij wie kun je dus beter met je ingenomen gegniffel terecht?

Spoo gniffelde niet. Zag problemen. Hij was eigenlijk blij dat alles voorbij was, maar nu begon het pas. Vertelde van de werkelijke macht van BILD ('je ziet het er niet van af, maar je moet dat blad eens echt heel erg goed en kritisch lezen!') en de halsstarrigheid van de BDZV (de krantenuitgevers). Mijn gegniffel ebde langzaamaan weg.

Weer thuis pakte ik onmiddellijk de nieuwe *Konkret*. Geen woord. Gek, want in het voorafgaande (juli-)-nummer had immers een interview met Wallraff gestaan; *gleichgeschaltet* heette hij toen; en iedereen weet wat dat betekent. Kort daarop viel het september-nummer in de bus, en jawel: 'Wallraff bei BILD' op het omslag, het (korte) artikel was getiteld *Verrat an Wallraff.* Pas het oktober-nummer bevatte fragmenten uit *Der Aufmacher. De Mann der bei BILD Hans Esser war* (Kiepenheuer & Witsch, Köln - *f* 22,-). Soortgelijke fragmenten verschenen op dat moment ook al in *Vrij Nederland* en de *Haagse Post*.

Inmiddels vond ik Raddatz' vraagstelling niet zozeer zwaarwichtig, maar eerder niet ter zake doende, zijn conclusie echter juist. Het BILD-beeld dat deze fragmenten bij mij opriepen was weinig meer dan een bevestiging van het beeld dat ik van BILD had; weinig meer: dat die bevestiging zo schril zou zijn had ik nooit kunnen denken.

Dinsdag 4 oktober. Even bij BZZTôH langs hoor ik dat de avond tevoren de 'Wallraff'-film door de VARA was ingelast, dat sinds de vorige dag *Der Aufmacher* in de Duitse boekhandel ligt. We telefoneren; in Amsterdam inderdaad ook. Bij Van Gennep werkt een heel team koortsachtig aan de Nederlandse vertaling die eind oktober te krijgen moet zijn. Woensdagmorgen heb ik een exemplaar in handen.

Eigenlijk te laat voor dit nummer van BZZLLETIN. Ik zie me in een Esser-situatie geplaatst: niet nadenken. Schrijven. Ik heb me met het bovenstaande opgewarmd.

Waarom al die haast? Ik heb bij een reportage van Wallraff nog nooit gegniffeld. Wallraff is nog nooit zo in het nieuws geweest. Of toch? Zijn ontmaskering van De Spinola haalde - buiten de Bondsrepubliek! - de voorpagina's van de internationale pers; reactionaire contacten, contra-revolutie, banden met Duitse kringen, De Spinola uitgewezen uit Zwitserland. Dat had betekenis, een invloed zoals Wallraff daarvoor niet had gehad. En dan BILD? Wat voor betekenis heeft een boulevardblad? En de komkommertijd is toch ook al voorbij? Of komt het omdat de Bondsrepubliek nu zo in de Europese belangstelling staat?

Woensdagmorgen lees ik *Der Aufmacher*. En wat die gepubliceerde fragmenten niet bereikte, gebeurt: de haren rijzen me ten berge. Ik heb heel lang niet zoiets afschuwwekkends gelezen, zoiets opzienbarends; een verschrikkelijk dal van geweld en gemeenheden.

Wallraff heeft zijn reportage als motto een gedicht van Bert Brecht meegegeven:

Herr Keuner begegnet Herrn Wirr,
dem Kämpfer gegen die Zeitungen.
'Ich bin ein grosser Gegner der
Zeitungen', sagt Herr Wirr,
'Ich will keine Zeitungen'.
Herr Keuner sagte: 'Ich bin ein
grösserer Gegner der Zeitungen:
Ich will andere Zeitungen'.

Wat Wallraff dan beschrijft, laat zich niet navertellen. De duivel steekt (om het maar eens germanistisch uit te drukken) tenslotte in het detail, en Wallraff is al te veel geciteerd; het is nu tijd om hem zelf te lezen. Wel kan ik proberen uit te leggen waarom deze reportage zo belangwekkend is.

Laat ik voorop stellen dat ik Wallraff op zijn woord geloof. Dat is minder voor de hand liggend als het klinkt. Wallraff's 'vriend en medewerker' Nico Haasbroek bijvoorbeeld geloof ik niet op zijn woord; die hagiografeert te veel. In de *Haagse Post* 38 schrijft hij; 'Op 16 mei lanceert Esser de campagne *Bild schafft Lehrstellen*. Opleidingsmogelijkheden voor (werkloze) jongeren.' Maar Esser (Wallraff)

lanceerde dat niet.

Esser werkte bij BILD op de regionale redactie Hannover, de sectie was landelijk, opgezet vanuit de centrale redactie in Hamburg. Esser werkte derhalve gewoon mee. Waarom Wallraff iets toedichten wat hij alleen al door zijn karakter nooit zelf had kunnen lanceren?

Wallraff is meer integer dan zijn vriend en medewerker. Bovendien: wie een leugenfabriek wil bestrijden, en dan nog de machtigste fabriek van de Bondsrepubliek, heeft alleen de waarheid als wapen. De kleinste afwijking zal worden aangegrepen, betekent de ondergang.

Wallraff heeft het spel dan ook redelijk open gespeeld. De naam Hans Esser is zijn officiële pseudoniem. BILD had bij Essers sollicitatiegesprek geen interesse in papieren en geschriften, het blad trok niets na, deed geen navraag: wie bij BILD solliciteert verkoopt immers zijn ziel.

Dit aspect én de wijze waarop Essers collega's en hun superieuren zich gedroegen, zijn voor mij het meest essentieel. Wallraffs voorbeelden van BILD's riooljournalistiek vloeien daaruit voort. Essentieel is tenslotte ook de manier waarop BILD nu probeert Wallraffs aanval te pareren.

BILD, woensdag 5 oktober: ‘Was gibt es über Wallraff (...) noch zu sagen? (...) In Bonn drängt sich der gleiche Schluss auf, zu dem vor dreizehn Jahren schon die Psychiater des Koblenzer Bundeswehr-Krankenhauses gekommen sind, die den Schützen Wallraff von der Stabskompanie des III. Korps auf seinen Geisteszustand zu untersuchen hatten:

‘Eine abnormale Persönlichkeit - auf Dauer verwendungsunfähig.’

‘Eine tragische Figur.’

‘Aldus BILD. Dat zal wel waar wezen. Wallraff zal de laatste zijn om dit te ontkennen. Als principieel dienstweigeraar te laat met de paperassen kwam hij in dienst, weigerde een geweer ter hand te nemen, en aan de stok waarmee hij het dan moest doen bond hij bloemen; inderdaad; voor militaire doeleinden ongeschikt. Wat BILD echter niet vertelt, is het argument voor Wallraffs vroegtijdig ontslag uit militaire dienst: schreef de betreffende psychiater aan de bevelvoerende generaal:

“Ik zou het geen vergrijp tegen de goede zeden vinden de patient van de verdere militaire dienst te bevrijden, als hij ermee akkoord gaat geen publicaties tegen de Bundeswehr te laten verschijnen.”

Zo gebeurde, Wallraff leerde de macht van het geschreven woord kennen; hij publiceerde zijn militaire dienst-dagboek overigens toch.

Zo doet BILD dat. En belaagt Wallraffs familieen kennissenkring met de meest onbenullige vragen. Elke appel teveel gejat op zevenjarige leeftijd is voor BILD voldoende.

Niet verwonderlijk daarom dat *Der Aufmacher* niet vermeldt waar het boek is gedrukt. Alleen is bekend dat dit in het buitenland is gebeurd. Niet verwonderlijk dat de film over Wallraff op de BILD-redactie door de VARA zo onverwacht is uitgezonden: een ruimschootse aankondiging zou juridische problemen hebben opgeleverd; BILD

had het IKON en heel wat grotere Europese zendgemachtigden al klein gekregen. BILD heeft zich sterk gemaakt, juridisch en politiek.

Juist om dit laatste is *Der Aufmacher* zo belangwekkend. Wat Wallraff heeft blootgelegd is behalve de methode voooral de macht die BILD in de Bondsrepubliek vertegenwoordigt. En die is angstwekkend. BILD heeft politici in haar greep, de industrie. Als enige nieuwsbron van miljoenen mensen verzwijgt en maakt BILD nieuws op een manier die een grove misachting van het publiek verraadt.

BILD is geen medium. Zij is een instelling. Een bloedhond die door Axel Springer persoonlijk aan de lijn wordt gehouden. Zijn journalisten zijn méér te beklagen dan de mensen die aan BILD zijn verslaafd. BILD is de eenmansideologie van een man die heeft gezegd: Ich war mich seit Kriegsende Klar, dass der deutsche Leser eines auf keinen Fall wollte, nämlich nachdenken'.

Vandaar dat de beschouwing van Raddatz op de volgende conclusie uitloopt: 'Wenn auch nur ein Teil dessen stimmt, was Wallraff berichtet, dann *muss* Springer es zur Kenntnis nehmen, muss Wallraff zu sich bitten. Was immer seine politische Meinung sei - es kann nicht sein, dass jemand das Bundesverdienstkreuz entgegennimmt oder dem Museum in Jerusalem ein Vermögen schenkt und gleichzeitig systematisch Menschen zerbricht, zerbrechen lässt. Springer hat alles Recht auf der Welt, Reaktionair zu sein, seine Denkweise und die Meinungen seiner Mitarbeiter zu publizieren. Springer hat alle Pflicht, beim Credo des eigenen Hauses, Menschen nicht zu demütigen und zu zerstören. Anders Axel Caesar Springer ein Pseudonym wäre.'

Nu twee maanden later blijkt dat het zijn kan, dat Springer een pseudoniem is.

Der Aufmacher is nog maar het begin. Springers systeem is aangetast. BILD-medewerkers hebben contact met Wallraff. Er komt een tweede boek. Uit het honorarium voor *Der Aufmacher* gaat Wallraff een steunfonds financieren: *Wenn BILD lügt - kämpft dagegen*. Alleen al daarom zou je dit boek moeten kopen.

En ook intern heeft Wallraff al succes. *Stern* (29/9/77) bericht: 'Op een verhaal over een voetbalelftal dat een serveerster als gezamelijke minnares heeft gehad, reageert de plaatsvervangende hoofdredacteur zo: dat kunnen we niet maken, dat gelooft niemand van ons. Wanneer de redactie in München voorstelt, een BILD-medewerker als bedelaar in de binnenstad te sturen, weert BILD-hoofdredacteur Prinz af: dat kunnen we ons niet permitteren, dat zijn toch Wallraff-methoden!'

Tot voor kort waren deze 'methoden' gemeengoed bij BILD. Wanneer Wallraffs actie het succes krijgt dat zij verdient, komen ze ook nooit meer terug; wordt BILD een andere krant.

Engelse kroniek
James Brockway

In een van de romans die ik de laatste tijd gelezen heb oppert een van de hoofdfiguren, een intelligente maar heel slecht georganiseerde jongeman, het oordeel, dat de literair recensent onmogelijk veel van het leven weten kan, want hij leeft hoofdzakelijk in en door boeken. Nu, het is wel waar, dat deze jongeman eindigt door zelfmoord (à la Percy Bysshe Shelley) te plegen, zijn oordeel kan ik niettemin moeilijk op zij schuiven en negeren, want zijn schepper, de auteur van de betrokken roman, is Julian Mitchell en aan zí\'jn intelligentie valt niet te twijfelen.

Het leven - het weinige, dat wil zeggen, dat ik, recensent, ervan ken - weigert echter eenvoudig te zijn. De roman waarover ik het heb is namelijk in 1968 verschenen en heet *The Undisaovered Country* (Constable), de zesde roman van de begaafde Mitchell en... zijn laatste. Nadien is hij gewoon met het schrijven van romans opgehouden. Nu verdient hij veel meer door de romans van andere auteurs tot toneelstukken te bewerken en door deel uit te maken van door de British Council georganiseerde culturele rondreizen.

Vandaar misschien dat ik zijn roman van 1968 pas deze zomer gelezen heb. Het boek is indertijd gewoon niet goed verkocht (gekocht), maar nú heb ik het via de New Fiction Society kunnen krijgen voor de bespottelijke prijs van één pond sterling (fl. 4,40). Ook Mitchell's veel geprezen vierde roman, *The White Father*, van 1964 is tegen dezelfde prijs van deze NFS, waarover ik in een Kroniek enkele maanden geleden geschreven heb, te krijgen. Intelligente boeken, die in een intelligente wereld allang uitverkocht waren.

Om het leven - ook dat van de reeensent en vooral van de recensent die romans lezen moet, als men dàt leven noemen mag - nog ingewikkelder te maken, kon men eerder in het jaar, in de jongste roman van Piers Paul Read, *Polonaise*, het oordeel tegenkomen van zí\'jn hoofdfiguur, een toneelschrijver, te weten, dat degenen die romans lezen maar een stel lafaards en no-goods zijn, die te timiede zijn, om zélf te leven en die liever door de figuren in romans leven. Ersatzmensen.

Als lezer van romans én recensent, sla je dus een vrij onmogelijk, meelijwekkend figuur: je bent te laf om zelf te leven en je weet ook helemaal niets van het leven af. En toch heb je het lef, om een oordeel over de romans die je leest - als vervangmiddel voor echt leven, waarvan je helemaal niets weet - te verkondigen. Ik zal niettemin schaamteloos doorgaan met het schrijven van deze Kroniek: leven in en door middel van romans kan ik u immers sterk aanbevelen. Niet alleen zijn de mensen die je op deze wijze leert kennen doorgaans interessanter dan de doorsnee-mensen van een doorsnee-leven, maar ze kunnen je ook nooit van repliek dienen of tegenspreken.

Eén van de voordelen die een lidmaatschap van de New Fiction Society mij aanbiedt, is het kennismaken met het werk van jongere auteurs dat ik anders makkelijk over het hoofd zou kunnen zien. Dat het soms een jaar of drie, of zelfs meer, kan duren voordat men kennis met het werk van nieuwe auteurs maakt (óók als je uitgever bent), werd mij in 1960 overduidelijk, toen het me zes maanden van continue inspanning kostte, om een Nederlandse uitgever te overtuigen, dat Iris Murdoch wel ietsje meer was dan ‘een Engelse juffrouw die handig met de pen te werk gaat’. Er

waren in Engeland toen reeds van haar hand vier romans en een studie over Sartre verschenen en met haar vierde roman, *The Bell* van twee jaar daarvoor had zij reeds internationaal naam gekregen. En toch... Onder de romans van de jongere schrijvers heb ik onlangs via de New Fiction Society *Dreams of Revenge* (Faber & Faber) van de jonge Ierse auteur Kevin Casey, zijn derde roman, gelezen; de eerste roman van A.N. Wilson, *The Sweets of Pimlico* (Secker & Warburg), een roman die aan Iris Murdoch en haar man John Dayley is opgedragen, en een roman van Julian Rathbone, *King Fisher Lives* (Michael Joseph). Rathbone had weliswaar al zes romans geschreven, maar deze waren thrillers met titels als *Kill Cure, Diamonds Bid* en *Bloody Marvetlous* - titels, d.w.z., die voor zichzelf spreken.

Hoewel zijn Londense uitgever weinig informatie over Rathbone geeft, behalve dan dat hij veel in Turkije en Spanje gewoond heeft, en thans in Pau, in Zuid-Frankrijk woont, neem ik aan dat deze auteur Amerikaan is. En hoewel zij heel anders van aard zijn, is het lezen van zijn roman direkt nadat men Wilson's *The Sweets of Pimlico* uit heeft, zeer leerzaam - vooral wat het verschil tussen de Engelse en de Amerikaanse manier van schrijven betreft: de Engelse gepolijst, de Amerikaanse nogal cru en reporter-achtig; de Engelse roman die zich met een kleine kring mensen bezig houdend, de Amerikaanse met een algemeen thema van wereldbetekenis; het Engelse boek vol ironie en humor, de Amerikaanse volslagen zonder humor en ironie. Verleden maand heb ik over *Children of the Sun* van Martin Green geschreven en aandacht gevraagd voor zijn laatste hoofdstuk, waarin hij een vergelijking trekt tussen de Engelse en Amerikaanse romankunst van onze tijd. Nu zou ik het vergelijken met *The Sweets of Pimlico* en *King Fischer Lìves* willen aanbevelen, als illustratie van dit verschil in het werk van een nieuwe generatie van romanschrijvers.

Het gegeven van Wilson's eersteling zou men nogal triviaal kunnen noemen, maar de ‘quality of mind’, die de basis ervan vormt, maakt dat iedere bladzijde boeiend wordt.

‘Volslagen oorspronkelijk’ heeft een kritica in Londen over het boek geschreven, maar gelijk heeft

ze niet. Ik zou met het grootste gemak tenminste tien punten van overeenkomst met de romans van Iris Murdoch kunnen opnoemen, zowel wat ingrediënten als wat manier en levensbeschouwing betreft. Maar Wilson heeft een eigen stem en ook een eigen visie daarbij, en hij weet wat schrijven, een roman componeren, betekent.

De inhoud, kort gezegd, is het verhaal van een jonge vrouw die na een afgebroken affaire met een vervelende academicus van haar eigen leeftijd min of meer de maîtresse wordt van een oude Duitse emigré te Londen. Hierdoor komt zij in een wereld terecht vol vreemde relaties (waaronder seksuele) maar eindigt als erfgename van de Duitser, en trouwt met een van zijn jongere, mannelijke minnaars. De roman is dus een 'moral comedy', die o.a. laat zien, hoe beslissend de rol van het geld in onze samenleving is.

Rathbone's roman gaat over de verwerping van onze moderne samenleving door een uitermate vervelende en bogus Amerikaanse schrijver en academicus, Lewis Myton Fisher, een geweldige opschepper en aansteller, van het soort waarvan onze wereld tegenwoordig vol zit.

In het begin, waarin de handeling plaats heeft aan een Britse universiteit, lijkt het erop alsof het boek een satirisch, wat karikaturaal portret wil zijn van een bekende en populaire Amerikaanse auteur met een veel te grote mond. Iemand, b.v. als Norman Mailer. Maar Rathbone heeft (helaas) een deel van Spanje, de buurt om Salamanca en het dal van Las Batuecas leren kennen en deze kennis moet en zál in zijn roman gestopt worden. In de tweede helft van de roman vertrekt Fisher naar Spanje met de half-zuster Nadia van de Engelse auteur en docent die alles, of nagenoeg alles, vertelt. (Op blz. 1 heeft deze Paul Southam en daarna Mark Southam - don't ask me why). De bedoeling van deze reis is om de moderne samenleving vaarwel te zeggen en 'naakt in de natuur' te gaan wonen, terwijl het de bedoeling van Julian Rathbone blijkbaar is, om te laten zien, wat er gebeurt, als de theorie van William Golding in zijn beroemde eersteling, *Lord of the Flies*, wordt omgekeerd en de 'savage' in plaats van de 'noble mind' als de held wordt gezien die de leiding overneemt. Het eindigt met kannibalisme en de tegenwoordig vereiste dosis geweld en bloedvergieten. De Spaanse *Guardia Civil* ruimt daarna alles netjes op.

Hoewel deze roman niet alleen op *Lord of the Flies* van William Golding maar ook op het thema van de *Timon of Athens* van William Shakespeare geënt is: (Lord Timon verliet Athene om als wildeman in het oerwoud te gaan leven) - en hoewel het thema (een aanval op sommige waarden van onze overgeciviliseerde samenleving) belangrijk is, kon geen enkele bladzijde mij boeien. De hele aanpak is te cru. Fisher is onuitstaanbaar. Nadia is een pop. De verteller Southam, auteur van vrij slechte boeken, is te véél verteller en op zichzelf onvoldoende interessant, terwijl de academici, die het verhaal afmaken en afronden (het geheel wordt als een rapport gepresenteerd, dat door een Amerikaanse academica, maar dan een zeer vervelende, die steeds voetnoten onderaan de bladzijden plaatst, is samengesteld). Waren zij maar allen op blz. 1 dood gegaan, werd tijdens het lezen mijn vurige wens.

Bovendien zijn er vrij ernstige structurele en psychologische fouten. Als Southam b.v. naar Spanje gaat, om te proberen zijn half-zuster (waarop hij verliefd is) uit de handen van de gekke en gevaarlijke Fisher te redden ('King Fisher' wordt deze door zijn studenten genoemd, want deze hebben hem reeds tijdens zijn leven tot een mystieke, bijna mythische figuur gepromoveerd) vervalt hij in een zeer gedetailleerde

en poëtische reisrapportage over de schoonheid van Salamanca en het dal van Las Batuecas - iets dat men nauwelijks zou verwachten van een man, die volgens een andere figuur op dat tijdstip ‘under very considerable strain’ leefde.

Ook de seksuele beschrijvingen (w.o. een orgie-Fisher, Nadia en haar broer, Southam, brengen de kerstdagen samen in één bed door, vergezeld door een voorraad whisky - how dreary can you get?) en de taal laat alles te wensen over, wat subtiliteit betreft. Jammer, daar het thema en ook het satirisch-bedoelde portret van deze aanstellerige Amerikaanse ‘would-be wijsgeer’ beide voor onze tijd hun betekenis hebben.

Finalmente: de roman van de Ier Kevin Casey, *Dreams of Revenge*, heeft als achtergrond Noord-Ierland, Dublin en... Amsterdam. Casey is even verliefd op Amsterdam als Rathbone op Salamanca. De roman gaat over een overspelige liefdesaffaire tussen een jonge Ierse schrijver en een getrouwde beeldhouwster uit Dublin en eindigt met de dood van de laatste (door haar man in een bomaanslag vermoord?). De politieke achtergrond van dreigend gevaar in Noord-Ierland is dus *alleen maar* enscenering, hoewel in de eerste pagina's zeer goed bebeschreven. Een gevoelige en intelligente roman niettemin.

Laatste nieuws: eind september is er nog een roman van Beryl Bainbridge bij Duckworth verschenen: *Injury Time*-haar romans worden een jaarlijks evenement. Meer hierover later.

Børge Ring, door de beweging bewogen
Henk Camping

In een nieuwe buitenwijk van Blaricum woont Børge Ring. Geboren en getogen in Denemarken in 1921. Beroep: Animator. We maken voor het eerst kennis met elkaar. Alsof hij verlegen is met de altijd wat onwennige situatie van zo'n eerste ontmoeting, begint hij te praten.

Børge Ring is een prater, of eigenlijk meer een verteller. Zo vertelt hij over de John Hubley tentoonstelling in Annecy '77, maar ook over zijn enige relikwie; de stropdas van David Hand. David Hand is Rings grote voorbeeld. Hij was het die hem de eerste en de beste kneepjes van het animatievak leerde; hij was het ook die Børge Ring en zijn Deense vrienden aan de apparatuur hielp waarmee ze in Denemarken konden werken. David Hand was de grootste animator bij Disney. Van onderaf opgeklommen tot de bovendste sport van de ladder. ‘Hoger kon hij niet, want dan was hij Disney zelf geweest.’

Børge Ring spreekt regelmatig in dit soort typeringen.

Het zijn bijna allemaal opmerkingen die juist dát stukje ‘onwerkelijkheid’ in zich hebben, dat eigen is aan de aard van de animatiefilm zelf. Kleine niet bestaande, maar wel voorspelbare zeer beeldende opmerkingen.

‘U bent beter geïnformeerd dan ik’, zegt hij wanneer hij zich het jaar waarin hij bij Toonder weg ging om aan de freelance karrière te werken, zo snel niet weet te herinneren en ik hem aanvul.

Wanneer we over de ‘Deen’ Børge Ring komen te praten en zijn werken in Nederland zegt hij: ‘Nederland ligt centraler. Je zit zo in Londen, Parijs, Brussel of Keulen. Denemarken is als de hoek van de kamer’.

Via zo'n opmerking komen we in het gesprek op zijn werk uit. Hij is animator en krijgt zijn opdrachten uit alle ‘hoeken’ van de wereld.

Animatiefilm is de meest internationale filmvorm, omdat het niet aan de taal, maar hoofdzakelijk aan de beweging zijn zeggingskracht ontleend. Die beweging, het animeren van die beweging, is de rode draad door het werk van Børge Ring. We praten er lang over; halen het werk van anderen erbij; maken vergelijkingen en proberen het in woorden te vangen.

We onderscheiden de animatiefilm als grafische kunst en de animatiefilm als bewegingskunst. We stellen vooraf vast dat dit onderscheid geen waardeoordeel inhoudt. Van beide bestaan goede en minder goede voorbeelden.

De grafische animatiefilm gaat echter wel eens ‘vreemd’; wordt wel eens tot een geprojekteerd schilderij, waarbij we ons bijna zouden moeten afvragen waarom de film als medium is gekozen en de bioskoop als ekspositieruimte. Het mist soms namelijk het meest essentiele en eigene van de cinematografie: de beweging.

Ook menen we dat het dramatisch gebeuren soms ontbreekt. Het brengt je op de diskussie of animatiefilm gemaakt moet worden om het publiek te amuseren of om zelf bewonderd te worden. Animatiefilm heeft de kracht en de mogelijkheden die een goed stuk proza ook heeft. Kompakt vertellen, de werkelijkheid terugbrengen tot een simpele beweging. In de schrijfkunst terug brengen tot één enkel woord.

Nog eens: het is geen be- of veroordeling, het is alleen een handzaam onderscheid. Daardoor wordt het werk van Børge Ring wat grijpbaarder. Hij lachte toen ik hem

vroeg of hij het niet vervelend vond steeds de figuren en ideëen van anderen uit te moeten werken. Het is een vraag die hem vaker gesteld wordt. Het eerste deel van zijn antwoord typeert de onnozelheid van mijn vraag, waarbij ik alleen dacht aan die animatiefilmers die ik ken die strikt individueel werken. ‘Vroeger vroeg men mij altijd hoeveel tekeningen ik voor een beweging nodig had. Dan antwoorde ik “2, maar dan gaat die beweging wel heel snel”. Tegenwoordig vragen ze of het niet vervelend is enz.’ Ik krijg een geduldige uitleg van zijn manier van werken en zijn benadering van het werk.

Wanneer hij een paar minuten moet ‘doen’ uit een ‘Asterix-bioskoop-film, is zijn relatie tot de figuren anders. Hij kruipt als het ware in ze en laat ze bewegen. Hij is de akteur, zoals Eric Schneider akteur is in Hamlet van Shakespeare. Hij is geen “sloofje”, maar “vertolker”.

“Een pauke speler zegt toch ook niet dat hij pas Beethoven zelf is als hij ook nog de andere instrumenten in het symfonie-orkest bespeelt. Het animeren zèlf, het “doen bewegen”, is een onderdeel van deze vorm van cinematografie. Net zo'n onderdeel als het opnemen, het snijden, de muziek en alle andere bijkomende werkzaamheden. Het is het onderdeel dat mij het meeste boeit’. De animatiefilm heeft verbindingen met alle andere kunsten. Zijn muzikale voorbeeld van het symfonie orkest komt niet uit de lucht vallen. Ring is zelf beroepsmusicus geweest. Hij kent het ritme.

Terwijl we een boterhammetje eten klapt hij in zijn handen, maakt geluiden als ‘trrrrrrt, tojnk, whammmm, pssssssst’. Intussen kromt hij zijn rug, draait met zijn ogen, beweegt zijn handen onheilspellend door de lucht. Ik zie een hele tekenfilm voor me en hoor muziek. ‘Zo maakte Disney zijn films ook, in een strak ritme, iedere beweging past er in’.

Momenteel werkt Børge Ring aan een geheel eigen film. Het ministerie van CRM subsidieert en Nico Crama produceert. ‘Ha, die kleine’ is de titel. Deze 7 minuten durende film geeft een speciale indruk van een generatieprobleem. Om verder kompleet te zijn: De ondertitel is ‘A clandistine Home Movie’. Hoewel ik inmiddels het draaiboek gezien heb, zal ik hier verder niets verklappen. We krijgen hem nog wel te zien.

In de auto weer op weg naar huis denk ik na over ons gesprek. Het is een rustige man, met een groot doel voor ogen: de animatiefilm. Voor hem betekent dat beweging tekenen. Ik besluit het vuur waarmee hij juist daarover weet te vertellen uit te buiten door mijn stukje te noemen: BØRGE RING, door de beweging bewogen.

Over animatie (teken)film
Dick Ouwendijk

Er zijn twee mogelijkheden tot benadering van het fenomeen der animatiefilms. De mogelijkheid van een historische en van een teoretische benadering. Het samenvatten van de geschiedenis is een vrijwel ondoenlijke zaak. Althans in de vorm van een artikel. De zaak is te veelomvattend. De geschiedenis begint namelijk niet met de eerste streek van pen of tekenstift, in de doelbewuste opzet tot de kompensatie van een film te komen. Zij is al begonnen in de duistere tijden van de prehistorie.

Tijdens een festival in Frankrijk, in 1964, vertoonde een zekere madame Prudhommeau een film, die een sekwens bevatte, opgebouwd uit foto's van grottekeningen van een bison. Deze tekeningen waren zo samengevoegd, dat er een ‘filmstrip’ ontstond van een vluchtende bison, die ten slotte in een kuil valt. Helemaal overeenkomstig de manier, waarop grotbewoners uit de voorgeschiedenis hun grote prooidieren vingen.

Eenzelfde voorbeeld, uit historische tijden, is dat van de akrobaat op een Griekse vaas, in zoveel standen uitgebeeld, dat die tezamen, in snelle opeenvolging, de indruk wekken van een door de man uitgevoerde salto.

Het is natuurlijk te ver gezocht om voorbeelden als deze, aangevuld met voorbeelden uit de silhouettenkunst, te willen zien als zuivere prototypen van de animatiefilm. Wat er wél in tot uitdrukking komt is, het beginsel van beslist niet alle, maar toch wel zeer veel animatie: de ontleding van beweging in afzonderlijke karakteristieke beweginselementen. Als de voorbeelden in verband met de kunst van de filmische animatie enige betekenis hebben, dan is dat niet voor de geschiedenis van de animatiefilm maar voor de teorie ervan.

Tot op zekere hoogte geldt dat ook voor de verschillende ‘skopen’, die de illusie van bewegende beelden wilden oproepen, al komt bij deze apparaten toch enigszins de functie van de voorloper in het geding. Maar herleiden we deze illusie van bewegende beelden - de beelden van de prehistorische bison, van de klassiek Griekse akrobaat, de silhouetfilms - tot de teorie van de animatie, dan hebben we te maken met de schijn-animatie van de vertellingen. Of laat ik liever in plaats van de term ‘schijn-animatie’ de mildere term bezigen van de onvolmaakte animatie. Bestaande uit het *imiteren* van levende beweging.

Wel moet erkend worden, dat het imiteren van levende beweging in het overgrote deel van de animatiefilms normale, haast dagelijkse praktijk is. Er kunnen verrassende resultaten mee worden bereikt. Een treffend voorbeeld daarvan hebben we gezien in de verschijning van b.v. de strip-figuur Lucky Luke in de wereld van de animatie. Over het geheel genomen is het verlaten van de wereld van de strip, die de wereld van de ‘statische animatie’ genoemd zou kunnen worden, voor de wereld van de ‘dynamische animatie’ een onnatuurlijke overstap. Ik kom daar nog op terug.

Maar de overstap door Lucky Luke betekende binnen het komplex van de geïmiteerde beweging een verrijking van deze imitatie. Zijn eerste verschijnen op het filmdoek verliep zo vlot en gemakkelijk, alsof Lucky Luke nooit iets anders dan de wereld van de (*weliswaar bewegingen imiterende*) dynamische animatie had gekend. Hij was geen levend geworden plaatje, de plaatjes in de stripboeken zijn als het ware de gestolde neerslag van wat Lucky Luke en zijn milieu als geïmiteerd

levende wezens waren. Lucky Luke en zijn milieu leven niet in de wereld van the old west; zij leven in *Fantasia* en daar weer in een hoekje, dat maar enkele trekken met het oude Amerikaanse westen gemeen heeft.

In datzelfde *Fantasia* ligt het land Gallië, waar Asterix en de zijnen het avontuur van hun leven vieren. De mogelijkheid is denkbaar, dat de twee werelden, van Lucky Luke en Asterix, in elkaar geschoven zouden worden tot één nieuwe *Fantasiawereld*. De Daltons b.v. zouden in die wereld, in opdracht van een Romeinse landvoogd, kunnen proberen aan Asterix' Galliërs hun geheime drank te ontfutselen. Er zou geen sprake zijn van enig anachronisme, ondanks het feit dat er een tijdsscheiding van ruim twee duizend jaren ligt tussen de levenstijden van Asterix en van Lucky Luke. Want *Fantasia* is een tijdloze wereld, waarin alles mogelijk is.

Of alles is misschien te veel gezegd. Wel is de ruimte der verbeelding haast onbegrensd te noemen. Een voorbeeld. Uit de Lucky Luke verbeeldingen. De verbeelding van een prairievlakte met los van elkander oprijzende hoge rotsen. Daar tussenin een rots met aan de ene kant een getrapte en aan de andere kant een als het ware langs een liniaal getrokken, loodrechte bergwand. Het groen is een tint blauwer dan grasgroen, het geel heeft een intense gloed, de rotsen zijn gekleurd in gebruineerde grijzen. De wereld is een klein, betoverend paradijsje. Op de rots een indiaan te paard. Hij speurt de prairie af en wendt, zodra hij onraad ziet, de teugel, waarna het paard met han-

dige voetjes niet langs de getrapte, maar langs de loodrechte wand naar de vlakte daalt. Je denkt bij het zien daarvan niet, dat kan niet. Je denkt eerder, slim paardje. Ook het verkleinwoord komt onwillekeurig bij je op. Paardje; Indiaantje.

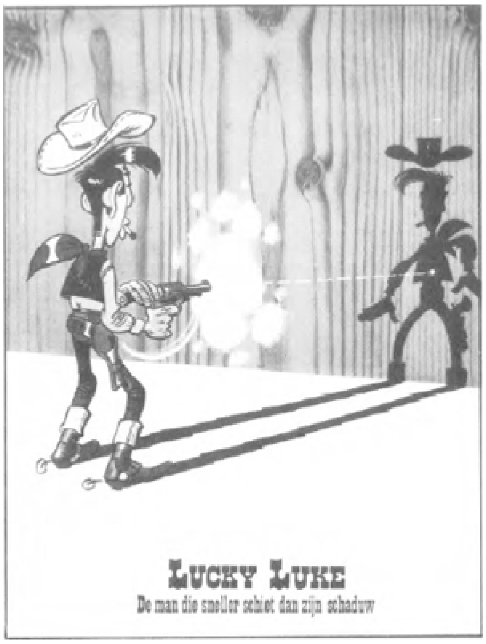
Uit: Puppen und Zeichenfilm

De wereld namelijk waarin Lucky Luke leeft - en ik neem hem nu maar als prototype - is een wereld, waarin de dingen niet gemaximaliseerd, maar in tegendeel geminimaliseerd worden. Je aanvaardt ook andere onmogelijkheden als dingen, die in dié wereld het begrip onmogelijk van zich afstoten. De minimalisering gaat zo ver, dat zij het karakter van verijling, van volledige gewichtloosheid kan krijgen. Lucky Luke vlucht te paard voor indianen, die hem op de hielen zitten. Hij rijdt over rotsen en ontdekt opeens een gapende afgrond voor zich - een afgrond overigens, die het kleurige van het paradijselijke heeft behouden.

Het paardje trekt er zich geen zier van aan.

Het snelt onvervaard door de lucht voort.

Misschien is het nodig dat je een kinderlijke geest bezit, wil je de wereld van Lucky Luke onbevangen aanvaarden. Die wereld is - en nogmaals, er zijn mééŕ werelden in onder te brengen - een utopie. Maar, in het geminimaliseerde: kleine vrouwtjes, kleine mannetjes van westerse snit, kleine indiaantjes. En ‘levensgrote’ paarden en koeien met een aan de kleine mensen aangepast verstand. Daarom blijven ze, ondanks hun levensgroot formaat, paardjes en koetjes.



Maar ondanks de waardeerbare resultaten die zijn voortgevloeid uit de overstap van strip naar film, met Lucky Luke misschien wel als meest geslaagde representant (in bepaalde opzichten ingehaald door o.a. Fritz the Cat en de Peanuts), de overstap blijft een onnatuurlijke. De figuren uit het stripverhaal namelijk onttrekken hun dynamiek - geestelijk zowel als lichamelijk - voor een belangrijk deel aan meestal korte, maar steeds snedige teksten. De karakteristieke eigenschappen van de figuren komen in de (statische) tekeningen op veelal kantig karikaturale manier tot hun recht. Maar ze worden pas *levend* - in een eigen wereld, een eigen heelal (dat overigens dicht bij het onze ligt) - door de bijna achteloos uit de pen van de ontwerper gevloeide *teksten*. Die teksten passen volmaakt bij de tekeningen, omdat ook zij precies een klein schreefje náást de werkelijkheid liggen. De werkelijkheid dan, zoals wij die over het geheel genomen verstaan.

Verwachten we dan niet een dergelijke werkelijkheid, zodra we ons in de wereld van de animatiefilm proberen te vertreden? Ik geloof het niet, al is het verre van gemakkelijk om aan te geven wat we dan wèl verwachten. Vooral omdat het sukses van de sterren in de wereld van de animatie - met name de Disneysterren - erop schijnt te wijzen, dat met de imitatie van de wereld der beweging een hoogtepunt is bereikt. Maar sukses weerlegt op zich nog geen onnatuur. Want ook als we in de bewegingsimitaties analyseren wat ons het sterkst in een film als totaal heeft geboeid dan is dat nooit ‘het verhaal’. Geen anekdote.

Geen story in het klein.

Wat we verwachten is niet meer dan *een gedachteflits*, die als bij vuurwerk opeens te voorschijn breekt uit de beweging van de lijnen, die op zich volkomen zelfstandig kunnen blijven. Of die zich plotseling aaneen kunnen voegen tot een min of meer duidelijk herkenbare, karikaturale voorstelling. Lijnen, vlakken, stippen. Versterkt (of mocht dat nodig zijn soms verzwakt, tot uitvagens toe) door onverwachte kleurwisselingen en kleureffekten. Geen verhaal van figuren, maar de story van de beweging als zodanig.

Word je tegenover dit soort films geplaatst, dan kan er even een gevoel van radeloosheid bij je opkomen. We zijn nu een keer opgescheept met de

hebbelijkheid om al naar een zin van de dingen te vragen, voordat er ook maar in eniger mate sprake van is. De kracht van de moderne animatie (teken) film bestaat hierin, dat zij door het ordelijke speuren naar zin heenbreekt. Door middel van haar lijn-kapriolen, versterkt door kleur- en niet zelden ook geluidseffekten. Je verwacht niets méér. Geen afgeronde anekdotes, geen verhaal. Je stelt je alleen nog maar open voor de inwerking van enorm snel wisselende gevoels- en gedachtentonen. Voordat je het in de gaten hebt flitst al het vuurwerk op, dat onder alle lijn-, vlak-, stip- en kleurkapriolen verborgen heeft gezeten. Het vuurwerk van een snelle gedachtenspeling.

Het heeft met duur of lengte niets te maken. Omdat analyse en synthese als het ware onmiddellijk met elkander samenvallen.

Dat is het geheim van de goed uitgevoerde animatiefilm. Hierin is ook het geheim vervat van het effekt van het filmritme.

Elke storing in dat - zich zelf in snelheid, vertraging, dreigende stilstand etc. bepalende - ritme heeft het direkte gevolg, dat de kijker terugvalt op zijn (door verhaalkultuur versterkte) neiging tot speuren naar 'zin'. En dat beïnvloedt weer zijn geïnteresseerd meegaan met de spontane kapriolen. Dat meegaan wordt verzwakt. De kijker voelt de geïnteresseerdheid aan zich ontglippen en staat weer met twee benen op het toneel - want het filmdoek is opeens (weer) toneel geworden. Toneel, of de verhaalswereld van de strip.

Dat met twee benen weer op de wereld van het toneel terecht komen gebeurt onvermijdelijk, wanneer de animatiefilm, speciaal de tekenfilm, niet bestaat uit spontane lijnen, kleur- en geluidkapriolen, maar uit de bewegingsimitatie door figuurtjes, die hun leven niet ontlenen aan de lijnen waarin ze zijn gevat maar aan de story die voor hen is bedacht. Ook al kan die story, zoals in de Lucky Luke verhalen, een wereld scheppen van verrukkelijke irrealiteit.

In de zuivere tekenfilm, of laat ik liever zeggen, de door film bezielde tekening is deze tot haar meest summiere waarde teruggebracht. Zij is onstoffelijk geworden, een teken, dat levend wordt door het eigen ritme dat eraan is meegegeven. De realisering van zo'n teken is, door haar abstraktie, een moeilijke kunst. Misschien is zij in haar uitingen daarom ook zo zeldzaam.

Animatiefilm in Holland
Fred Raadman

Continuïteit

Voor de nog maar kort geleden opgebloeide Nederlandse animatiefilm zullen de Internationale Animatiefestivals *OTTAWA* '76 en *ANNECY* '77 een mijlpaal blijven. Zes inzendingen in de competitie en een tweede prijs op dat eerste grote beeld-voor-beeld-festival in Canada en de Grand Prix in Frankrijk, leverden het overtuigend bewijs, dat films van internationale klasse niet meer tot de hoge uitzonderingen behoren. Zo wordt het wat verbleekte visitekaartje ‘Holland good for shorts’ weer kleur gegeven. En er is een bemoedigende continuïteit te constateren, want ook in 1977 zijn of worden naast het opdrachtwerk weer talrijke vrije animatiefilms voltooid of in produktie genomen. Zowel ongesubsidieerd als met steun van het ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk.

Veranderde situatie

In Ottawa kwam Nederland wat het aantal uitzendingen betreft - 23 films, waarvan elf onafhankelijk vervaardigd - op de derde plaats na Canada en de Verenigde Staten, terwijl maar drie van de zeventien deelnemende landen méér films in de competitie kregen. Dat de student antropologie Niek Reus de enige Nederlander was, van wie twee films werden geselecteerd, waarna zijn *TEKENFILM* (1974) bovendien nog in de categorie ‘korter dan drie minuten’ werd bekroond, is in zekere zin typerend voor de snel veranderde situatie op animatie-gebied. Dit jaar waren de drie nederlandse geselekteerde films in ieder geval goed voor een grand prix, die Paul Driessen voor zijn film *DAVID* diende te delen met de in Canada werkende Nederlander Co Hoedeman voor diens *ZANDKASTEEL*.

Zo'n jaar of vijf geleden waren ‘vrije produkties’ nog een bijzonderheid en werd het beschikbare talent nagenoeg geheel geïnvesteerd in het opdrachtwerk, waarmee vooral Toonder en Geesink een grote naam opbouwden. Sindsdien hebben zich niet alleen talrijke beeldende kunstenaars, die in de animatie nieuwe expressiemogelijkheden ontdekten, met soms hoogst originele films aangemeld, maar bleek ook menige autodidact er onder veelal primitieve omstandigheden vindingrijk mee bezig te zijn. Reus, in zijn jongensjaren al met eigen flipperboekjes in de weer, is daarvan nu het illuster voorbeeld. *TEKENFILM* - ‘Eindelijk een figuurtje dat beweegt’ schreef juryvoorzitter-criticus André Martin enthousiast - ontstond op een lichtbak, die hij zelf met behulp van een oude la in elkaar had geknutseld. Inmiddels voltooide hij *TASTE OF HAFPINESS*.

Belangenorganisatie

Gezien de ontwikkeling in de laatste jaren is het logisch, maar daarom niet minder uniek, dat de uit een groeiende behoefte aan onderling kontakt geboren vereniging Holland Animation zowel professionele animators als amateurs - evenals trouwens tal van andere geïnteresseerden - omvat. Al spoedig van min of meer gezelligheidsvereniging tot belangenorganisatie uitgebouwd, rekent Holland Animation het ondermeer tot haar taak, de leden te adviseren in produktie- en subsidie-aangelegenheden en hun raad en hulp te bieden bij distributie en verkoop. Zij nam ook het initiatief voor de Nederlandse afvaardiging naar Ottawa en belastte zich met organisatie en promotie.

Internationaal

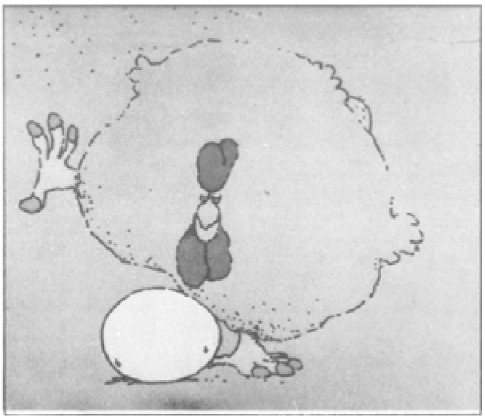
De Nederlandse inzending in Ottawa weerspiegelde in zekere zin het internationale karakter van dit festival omdat er ook films van in Holland werkende buitenlandse animatiekunstenaars in waren opgenomen. Zowel *A LA VOTRE* (1974) van de Française Monique Renault als *THREADY GAMES* (1975), de door de Israeliër Tsvika Oren vertelde ‘love story’ van draadfiguren, werden tot de competitie toegelaten.

Dat de Nederlandse filmmakers zich sterk bewust zijn geworden van de internationale verspreidingsmogelijkheden, blijkt onder meer uit de toenemende gewoonte om hun films een Engelse titel te geven. *BETWEEN THE LIGHTS* (1976) van Karin Wiertz en Jacques Verbeek, die in hechte samenwerking tot een opmerkelijke, grafisch bepaalde stijl zijn gekomen, trok opvallend veel belangstelling in Ottawa. Dit tweetal heeft nu een film over de relatie van twee mensen en een ruimte onder handen.

Opleiding

Inmiddels heeft zich een nieuw duo aangediend met Bas Beima en Dennis van Boven (*LATEX AMATEX*, 1976), behorend tot de generatie animatiefilmers, die hun opleiding kregen aan academies als de ‘Rietveld’ in Amsterdam - sinds kort samen met de Filmacademie een complete tructafel rijk - en ‘Psychopolis’ in Den Haag. Shraga Haller (*MENCY THE FENCY*, 1976) behoort eveneens tot de uit deze kring naar voren gekomen jongeren.

Een sterke binding met grafiek of schilderkunst spreekt ook uit het werk van Ronald Raaijmakers, Hans Nassenstein (*TROOST*, 1976), Leo Hofman (*RENAISSANCE*, 1976) en Gerrit van Dijk (*QUOD LIBET*, 1977). Dat tekenfilm tegenwoordig wel heel anders wordt gewaardeerd dan vroeger het geval was, bewees het Frans Hals Museum te Haarlem door het complete 'art work' plus een kopie van Gerrit van Dijks *cubeMENcube* (1975) als beeldende kunst aan te kopen.



uit 'DAVID' een film van P. Driessen

Zijn *SPORTFLESH* (1976) werd na Ottawa ook voor Oberhausen uitverkoren. Ook het Gemeentemuseum schat de waarde juist. Tijdens de tentoonstelling 6 Haagse ontwerpers werd het art work van Paul Driessen vertoond.

Veelzijdig beeld

Meer in de vertrouwde cartoonstijl, maar wel met een eigen handschrift, werken Bjørn Frank Jensen, Per Lygum en Rob Bongers. Børge Ring ontving een subsidie voor *HA, KLEINE* en Paul Driessen maakte met deze steun de in de prijzen vallende *DAVID* (zijn *THE KILLING OF AN EGG* kwam ongesubsidieerd tot stand). Einan Cohen (*HABITAT*) en Delphine de Pury (*WEIRD BIRD*) dragen er met behulp van het ministerie van Cultuur toe bij dat het beeld van de Nederlandse animatiefilm verder wordt uitvergroot.

Ronald Bijlsma en Harrie Geelen maken regelmatig een opvallende entree in de huiskamers. Nu de overheid bij haar informatie per televisiespot zo'n royale plaats voor de tekenfilm inruimt, moet het mogelijk zijn dat ook jong talent hierop zijn krachten beproeft. In de normale tv-programma's is nog te weinig aandacht voor de Nederlandse animatiefilm. Zo werd de kans om de complete inzending voor Ottawa op de buis te brengen niet benut.

Inhoud soms zwak

Ook de bioscoop wordt nog te zelden bereikt, waarbij wel moet worden aangetekend dat niet iedereen tijdens de produktie van zijn of haar film voldoende bedacht is op de vertoningsmogelijkheden. Ook met erg goede ideeën wordt naast het doel geschoten

als men zich geen meester in de beperking toont, te verliefd raakt op zijn aardige vondsten of het bevattingsvermogen van de toeschouwers onderschat.

Peter Brouwer, Nederlands jurylid op het festival in Canada, kwam al vergelijkend tot de slotsom dat wij zeker in technisch opzicht heel goed kunnen meekomen, maar dat de inhoud van onze film hier en daar nog wel eens aan de zwakke kant is.

Nieuwe mogelijkheden

Technisch is nu praktisch alles mogelijk om inventiviteit en creativiteit het volle pond te geven. Zo beschikt het ‘Optical Art House’ van het Cineco-laboratorium in Hilversum sinds kort voor animators met een ruim budget ook over elektrische rostrum-apparatuur, waarmee live action tot op een honderdste millimeter nauwkeurig in één opname met tekenfilm kan worden gecombineerd. Het eerste grote artistieke werk, waarvoor die aanwinst wordt ingeschakeld, is Gerrit van Dijks met overheidssteun te maken *DON CREDO*.

Maar dat wordt dan ook een van de kostbaarste Nederlandse animatiefilms.

Meerjarenplanning

‘Subsidie is overigens niet meer voldoende’, merkte Holland Animation-voorzitter Nico Crama in een weekblad-interview op. ‘Je hebt een meerjarenplanning nodig, begeleiding ook, een stimulering van samenwerking van filmers onderling vooral. Te veel is iedereen maar met zijn eigen winkeltje bezig in plaats van met elkaar een soort van traditie op te bouwen.’

Zelf nam hij al het initiatief om drie korte tekenfilms van Niek Reus, Paul Driessen en Gerrit van Dijk met een totale vertoningsduur van tien minuten door combinatie beter plaatsbaar in de bioscopen en gemakkelijker toegankelijk voor het buitenland te maken. Deze nieuwe vorm van distributie kan uiteraard vaker worden toegepast. De vereniging Holland Animation drong aan op betere vertoningsmogelijkheden van de Nederlandse animatiefilm in het buitenland. Resultaat: de samenstelling van het eerste 60-minuten durende programma *ANIMATION FROM HOLLAND* en een grote buitenlandse belangstelling voor dit veelzijdig pakket animatiefilm.

Bij het streven naar planning op langere termijn wordt ondermeer gedacht aan het bevorderen van een aantal gezamelijke projecten. Bijvoorbeeld - eventueel in co-produktie met de Belgische vakbroeders - een avondvullende animatiefilm met een bepaald thema, dat door verschillende regisseurs/animators wordt gevarieerd. Ook is sprake van een educatieve film, waarmee op scholen, in cursussen en dergelijke de grondbeginselen van de diverse animatietechnieken kunnen worden uitgelegd. Wellicht het ‘leesplankje’ voor een volgende lichting trucage-tovenaars, die er met hun vakmanschap en talent voor zorgen dat de Nederlandse animatiefilm zijn reputatie ook in komende jaren waar blijft maken.

ANIMATIEFILM IN HOLLAND werd voor BZZLLETIN bewerkt na een eerdere publikatie in *HOLLAND ANIMATION BULLETIN*.

Visuele vorming
Een weerwoord tegen de beeldenstorm
Henk Camping

Een belangrijk deel van de informatie die wij te verwerken krijgen, wordt ons in de vorm van beelden gepresenteerd.

Dat is niet sinds kort. De film is een belangrijk middel geweest bij de Russische revolutionairen, die de inzet van mensen als Eisenstein, Pudowkin en Vertov hoog gewaardeerd moeten hebben.

Göbbels, de media-deskundige van Hilter heeft de Duitse Nazi-filmers volgens de methoden van Eisenstein geleerd te filmen. Een deel van de macht die Hilter wist te verwerven dankt hij aan de film als informatief en manipulerend medium.

Via kommunikatie-satelieten en televisie weet de westerse wereld binnen een dag wat er aan de andere kant van de aarbol gebeurd. Dagelijks krijgen we ons portie informatie over het reilen en zeilen van de wereld. De televisie staat in de huiskamer praktisch onophoudelijk aan en een stortvloed van 'nieuws' overspoelt ons.

Toch realiseren we ons nauwelijks dat de informatie die we krijgen slechts een fraktie is van het werkelijk beschikbare nieuws. Voortdurend zijn er, voordat het nieuws ons bereikt, beslissingen genomen. Beslissingen waarop wij vaak geen enkele invloed kunnen uitoefenen.

Dat begint al bij de kameraman. Hij is degene die er opuit gestuurd wordt. Niet naar A of B of C, maar naar plaats D. Niet om daar voorval 1, 2 of 3 filmen, maar voorval 4. Kijkend door zijn zoeker beslist hij vervolgens op welke momenten de kamera loopt. Hij maakt van voorval 4 een beeldverslag dat slechts een fraktie duurt van de werkelijke tijd die het nodig had om überhaupt voor te vallen. Hij kiest, zoals anderen voor hem gekozen hebben, voor plaats D en voorval 4. Maar hij kiest op nog veel meer punten. Hij kiest ook voor een bepaald kamerastandpunt en een bepaalde kamerahoek.

Hij kiest voor een bepaalde uitsnijding van het beeld.

Na hem, in de montagekamer wordt er weer gekozen. Voor de volgorde van het opgenomen materiaal. Voor het weglaten van bepaald materiaal. Voor een bepaalde geluidsmixage, waarbij ook de muziek een groot belang is. Tenslotte wordt er gekozen voor een tijdstip waarop het 'nieuws' daadwerkelijk gevisualiseerd wordt.

Wordt het uigezonden als er voetballen op het andere net is of juist in de rust van de voetbalwedstrijd op dat zelfde net, wanneer er zonodig koffie gezet moet worden. Of misschien juist ná de voetbalwedstrijd en vóór de nabeschouwing. Het speelt allemaal mee in het nut en het effekt dat de beelden zullen hebben.

Aan al die beslissingen ligt een zekere subjektiviteit ten grondslag. Een subjektiviteit die nauwelijks te vermijden valt. Een subjektiviteit echter die wel te doorzien is.

Wat daarvoor nodig is, is inzicht in het funktioneren van de audio-visuele media. Het onderwijs moet daarin een belangrijke rol vervullen. Waarom leren we wel hoe we moeten rekenen en schrijven en niet hoe we moeten verbeelden en vooral hoe we moeten kijken?

Ik geloof niet in kwade opzet, maar eerder in laksheid.

Nog te weinig realiseren we ons dat beeldkommunikatie de verbale kommunikatie in hoge mate zal verdringen. We zijn te argeloos om toe te geven dat een heleboel van onze middelmatige burgerlijkheid geleerd is uit wat we om ons heen zien.

Het is moeilijk aan te tonen dat de vaste vloerbedekking die u, lezer, thuis op de vloer heeft liggen, daar ligt omdat Douwe Egberts reklame voor koffie maakt. Ik wil het toch proberen, want hoe gaat dat.

In de Libelle staat een advertentie van ‘En toen was er koffie’. Een foto van het ideale huisgezin, 's avonds om een uur of acht, de schemerlamp brandt en de kleuren tv staat aan (heeft u die al?). In de deuropening staat moeder, een vlijtige huisvrouw die haar plaats weet, een blad vol geurige en dampende koffiekopjes. Op de bank zit de moegestreden kostwinner, zijn schoenen uit en zijn voeten net niet op tafel. Twee kinderen (meer is immers niet verantwoord) zitten voor de buis op het hoopgolige kamerbreed berbertapijt.

Deze ene foto in een advertentie voor koffie, zet u aan om de sociale rolverdeling te handhaven; niet meer dan twee kinderen te willen; een kleuren tv een bankstel en een vaste vloerbedekking aan te schaffen. Bijna verbaas je je dat de koffie niet goedgekeurd is door de Nederlandse Vereniging van Huisvrouwen en verder herkenbaar is aan het Wolmerk.

Ik maak er nu een grapje van, maar ik betwijfel of u zich gerealiseerd heeft dat deze ene foto zoveel meer informatie geeft over het gewenste gedrag dan op het eerste gezicht zou blijken. Ik ben ervan overtuigd dat we de beelden die ons

bestormen nog niet voor de helft op hun waarde kunnen schatten.

Uit: OPNAME Beeld en geluid in de school, Hans Wynants en Aad Helweg

Gevoelsmatig weten we dat de redenaar, opgenomen vanuit een kikkerstandpunt, zeer indrukwekkend is. Hij is echter niet indrukwekkend omdat we 'tegen hem opkijken'. We kijken tegen hem op, omdat een regisseur bedacht heeft dat de kamera laag moet staan en de redenaar hoog; op een sinaasappelkistje.

Wanneer we ons dat zouden kunnen realiseren, is het tevens mogelijk geworden om te relativeren en vervolgens te kritiseren.

Met de kritiek ontstaat de kommunikatie. De spraak en tegenspraak. Het woord en het weerwoord. Het wordt tijd dat we, voordat het te laat is, de beeldkommunikatie leren doorgronden. Nog even en we kunnen de hele dag naar de (kabel)televisie kijken. Het onderwijs zal ten dele voorgeprogrammeerd op video-tapes worden gegeven en als laatste schrikbeeld hoeven we de Telegraaf niet meer te lezen, maar kijken we 's ochtends, moegeslapen en hangend in een stoel naar net zoveel en krijgen we de Telegraaf op de buis. Het is slecht voor ons, we weten het, maar de tv-uitzending van de Volkskrant is veel minder onderhoudend en zo serieus! Wanneer we ons niet op tijd realiseren hoe die beelden ontstaan, wie hun volgorde bepaald en vooral niet kunnen ontdekken waarom ze zijn zoals ze zijn, kan er eindeloos met ons gesold worden.

Om niet de beeld-analfabeet te blijven die we zijn is het noodzakelijk dat wij ons verdiepen in de taal van het beeld.

Als we de taak van het onderwijs omschrijven als een poging de kennis bij te brengen die noodzakelijk is om de maatschappelijke gebeurtenissen te kunnen blijven volgen, dan kunnen we de zorg voor de audio-visuele vorming aan het onderwijs toe te vertrouwen. Laten we in godsnaam met de jongste generatie beginnen, want zij krijgen het zwaar te verduren. De erkenning van het belang van de audiovisuele vorming behoeft geen nieuwe schoolstrijd. Zij is evident. Zij dient onherroepelijk onderdeel uit te maken van het modern onderwijs.

Al heet je honderdmaal Truffaut...
De man die van vrouwen hield is vergeten hoe hij moet filmen
Henk Camping

François Truffaut
De man die van vrouwen hield

In Berlijn zag ik dit jaar Truffauts nieuwste film *L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES.* In Arnhem draaide hij dit jaar ook en dat was niet mijn enige reden om dit kreupele festival niet te bezoeken.

Met verbazing heb ik in Berlijn zitten kijken naar wat er van de nouvelle vague - Truffaut over gebleven is.

Na zijn *LA NUIT AMERICAIN*, in mijn ogen zijn laatste goede film, riep hij dat hij met filmen zou stoppen. Had hij het maar gedaan, want in mijn ogen is het sinds het debuut van ‘Truffautna-La-Nuit-Americain’ bergafwaarts gegaan. *L'HISTOIRE D'ADHELE H* kon nog nauwelijks dankzij Truffaut boeien. De film werd gedragen door Isabele Adjani die in de hoofdrol de dochter van Victor Hugo speelde.

L'ARGENT DEPOCHE was een angstige poging nog iets van de oude glans terug te winnen. Hij liet een ieder die het horen wilde, weten dat hij deze film zelfs eerder had willen maken dan *LES 400 COUPS.* Deze film was het begin van zijn nouvelle vague periode en de ontdekking van Jean Pierre Leaud. Maar de ‘ideale lijn’ in het script is in *L'ARGENT DEPOCHE* verdwenen. Het is een aandoenlijke aaneenschakeling van verwikkelingen waarin kinderen zijn betrokken. Een film vol eigenwijze kinderen van het type Jaapie van de King Corn reklame. Ze rollen van het ene voorval in het andere.

Halverwege de film vraag je je af ‘waar wil hij naar toe?’ En natuurlijk aan het eind van de film de verantwoording. Een moraal die mij gestolen kan worden. Daar zit ik niet op te wachten als ik naar *TRUFFAUT* ga. Wat rest is een aardig filmpje

vol aandoenlijke toestanden, gefilmd door de regisseur waarvan men zegt dat hij zo goed kinderen kan regisseren.

Na *L'ARGENT DEPOCHE* dan een volgende vergeefse poging om iets van die oude glans te laten doorschemeren.

L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES is kwa opbouw niet verschillend van *L'ARGENT DEPOCHE.* Het is wederom een aaneenschakeling van voorvallen. Er zit ditmaal iets meer struktuur in. Een man met een niet te stuiten belangstelling voor vrouwen, wier aandacht op de meest mogelijke en onmogelijke manieren getrokken wordt. En wat interesseert hem dan in die vrouwen! Warmte? Liefde? Lichamelijke sex? Bezit? Overwinning? De een of andere edele gedachte? Niet in het minst! Meneer valt over hun benen! Is teleurgesteld als hij een vrouw in een broek ontmoet, juist in een tijd dat de vrouw steeds meer de broek aantrekt.

Hij besluit zijn levensverhaal, waarin al die vrouwen voorkomen op te schrijven en dat laatste is het enige struktureel interessante in de film. Truffaut werkt hier met verschillende nivo's. Immers hij laat de man het verhaal dat hij eigenlijk al opgeschreven heeft nog eens vertellen, tot en met het verhaal waarin hij zelf weer optreedt als auteur van het boek. Plotseling komt er op deze manier weer iets in de film terug waarin je de oude Truffaut herkent.

Van het scenario maakte Truffaut weer een literaire bewerking (schept zodoende nog een nivo) ‘met het doel het lezen vlotter en boeiender te maken’. Dat heeft hij ook met het filmen geprobeerd en dat neem ik hem kwalijk. Er bestaat naar mijn gevoel geen enkele aanleiding voor een scheppend kunstenaar (laten we Truffaut zo in ieder geval nog proberen te zien) om het je publiek makkelijk te maken. Voor mij staat dat gelijk aan prostitutie.

‘Bertrand had geen familie, geen vrienden ook bij de rubriek in zijn agenda “gelieve bij ongeval te waarschuwen” stond geen naam ingevuld...’, is een zin die niet zwart op wit op het achterkaft van zijn boek afgedrukt hoort te worden. Het is een zin die je tussen de regels hoort te lezen. Wie Truffaut wil bijhouden kope het boek. Ieder ander leze het bovenstaande nog eens.

FRANCOIS TRUFFAUT: De man die van vrouwen hield Elsevier 83 blz.

(bij Reisavonturen XIII)

Het voorafgaande.

Een plotselinge crisis in het studiobedrijf brengt het verhaal tot stilstand.

Toelichting

Ook deze geluiden wijzen zichzelf: sirenes, misthoorn, geknars, huilende wind... dat haalt men allemaal uit het archief, het overige doet men ter plaatse.

Politiesirene en-fluit, ambulance, misthoorn, brandweer, onbewaakte overweg -- al deze seinen min of meer dooreen

Aank, gebroken)
Luisteraars, u heeft het gehoord! -- dit is de dertiende aflevering, en het ziet er lelijk uit. De korte samenvatting van het voorafgaande is uit het raam gewaaid, en in het hele land wordt verbeten naar dit papier gezocht. Want zolang we die samenvatting niet kunnen uitzenden staat het stripverhaal stil. Er wordt dus door allerlei instanties op gewacht, en de mafia kan ieder moment toeslaan. Dus nog even geduld alstublieft...

Stilte, dan opkomend geborrel van retorten en andere vreemde wetenschappelijke geluiden, geknars van deuren, huilende wind. Een oud raam vliegt open

Grofgebouwde, achterlijke slaaf)
Meester, meester! Binnenwaai! Stuk papier! Kijk! Hier! Tekens! Helehoop tekens!

Meester)
Breng het mij

Zware, onbeholpen passen

Hmmm... dit is interessant! Zeer interessant! Hier heb ik lang naar gedorst... Dit is een machtig wapen, he he he.

Slaaf maakt vragend keelgeluid

Als ik mij niet bedrieg, hebben wij hier een samenvatting. Een samenvatting van het voorafgaande.

Slaaf geeft blijk van verbaasd onbegrip

Met deze kennis zal ik mijn vijanden kunnen vernietigen, he he he he he!

Slaaf valt in met dierlijk gelach Fade out

Stem, ernstig)

Het is maar al te duidelijk: de samenvatting is in handen gevallen van een andere omroepvereniging.

Fade in lachende meester en slaaf

Meester)
Maar laat ik nu deze gegevens eens nauwkeurig bezien. Hmmm... Professor P, een... archeoloog en zijn assistent Dr... wat staat hier?... het is al schemerig... ik zal bij het raam gaan staan...

Slepende passen, windstoot en schrille uitroep van meester

Slaaf)
Meester, meester! Daar! Stuk papier! Wegwaai! Kijk!

Meester)
Hondsvot! Had je het niet kunnen grijpen? Crétin!

Geluid van doffe slagen en gejammer van slaaf Fade out Achtergrondgeluiden als in begin, ook windvlagen

Aank, dof)
Nog altijd geen nieuws van de samenvatting... (in intercom) Attentie, attentie... is er al nieuws van de samenvatting?

Intercom)
Nee.

Aank, nog iets doffer)
Nee, zegt men achteloos. Terwijl de dood loert en de ondergang driegt... En dat raam blijft ook maar stuk. Het tocht hier vreselijk. Waar blijft die glazenmaker?

Windstoot brengt dwarrelend papier mee

Een stuk papier... Dat waait hier zomaar de kamer in... (sarcastisch) Komt u binnen, komt u binnen stuk papier, doe maar of u thuis bent, neemt u plaats, wat kan ik voor u... LUISTERAARS! Weet u wat ik hier in mijn handen heb? De samenvatting! Ja, ik zweer het, het samenvatting van het voorafgaande! We zijn gered! (in intercom) Attentie, attentie, attentie! De samenvatting is terecht! De uitzending wordt hervat! Iedereen op zijn post! Attentie, vijf seconden na nu -- 4, 3, 2, 1...

Beroepsmatige radiotoon

Samenvatting van het voorafgaande.

Professor P, een archeoloog, en zijn assistent Dr Plankton hebben in de tropische republiek Prodigia een beeldje in handen gekregen. Volgens de professor is dit afkomstig van een verdwenen beschaving, die op het legendarische eiland Ninguna moet hebben bestaan. Zij varen hier in het geheim naar toe en vinden een door mensenhand aangelegd pad dwars door het oerwoud. Langs dit pad doen zich nog meer vondsten voor, en ook tal van onbekende, gevaarlijke levensvormen. Aldus

beleven ze een aantal noodsituaties, waaruit ze echter door geheimzinnige tussenkomst worden gered.

Oerwoudgeluiden Snel na elkaar: krabben, gorgeldier, vliegende schorpioenen, stofzuigerdier, eetplant Snel na elkaar: fiesta, havenkroeg, mensergerjeniethal Oerwoudgeluiden

Intussen zit de radiocorrespondent Wim Babbel ook niet stil. Tijdens zijn werkzaamheden in El Dorado, de hoofdstad van Prodigia, komt hij gaandeweg tot het inzicht, dat de verloren gewaande geleerden zich naar Ninguna hebben begeven.

Tarzan-kreet

Momenteel bevinden zij zich boven in een boom, waar ze werden gedeponeerd door hun redder uit levensgevaar. Deze blijkt een man te zijn die zich in het oerwoud gemakkelijk beweegt.

[Nummer 51]

Veel tekst voor *kleine* kinderen
Dolf Verroen

Titelpagina/Ivo de Weerd

Ik weet niet waarom men altijd zo zuinig met tekst voor kleine kinderen is. Bijna iedereen schijnt te menen dat kleine kinderen aan een sumiere tekst wel voldoende hebben -een korte prentenboektekst bijvoorbeeld- terwijl men zich niet realiseert dat een prentenboek een vorm is, even op zichzelf staand als een roman, een gedicht of een kinderverhaal. Het kan natuurlijk ook zijn dat de meeste schrijvers moeite hebben om juist voor jonge kinderen een langere, maar zowel in woordkeus als verhaaluitwerking goed gedoseerd en toch natuurlijk verteld verhaal te schrijven.

Natuurlijk is de visuele kant -de platen- bij kleine kinderen van het grootste belang, maar dit neemt niet weg dat het bij het prentenboek om de idee gaat en juist een idee dat op geen andere wijze vorm gegeven kan worden dan in een prentenboekentekst, terwijl het in een *Verhaal* voor kleine kinderen om de continuiteit gaat, de langere adem en toch een goed gedoseerde spanwijdte, zodat het kind overladen noch tekort gedaan wordt. (Wie *het* kind is weet ik overigens niet. Ik denk daarbij aan een soort gemiddelde, maar de gevarieerdheid in soortelijk gewicht is bij kinderen natuurlijk even groot en verrassend als bij volwassenen).

Er zijn weinig schrijvers die dat langere verhaal aankunnen (of die daar voor voelen, dat kan ook) maar iemand die voor deze vorm een uitgesproken aanleg blijkt te hebben is Jacques Vries, een onderwijzer uit Abcoude, die vorig jaar in pers en kinderjuries zeer grote waardering kreeg voor zijn kinderboek (van acht tot twaalf, geloof ik). *Die rotschool met die fijne klas* dat, evenals zijn nieuwe boek, werd uitgegeven door van Holkema en Warendorf. Dat nieuwe boek nu heet *Ik wil mijn poes terug* en, ofschoon het visuele element er een uitstekende plaats in heeft

gekregen, is het een doorlopend verhaal dat meer is dan de idee alleen. Gelukkig en eindelijk, ben ik geneigd te zeggen.

Ik wil mijn poes terug is een doodgewoon verhaal over een jongetje dat zijn poes kwijt is en 's avonds zijn bed uit gaat en zich op straat en in het park waagt om haar te zoeken. Zeer eenvoudig geschreven, goede, korte zinnen, goede woordkeus en heel beeldend. Het bijzondere van het verhaal is, behalve de verrassende ontknoping, dat het af en toe echt spannend is, bijna griezelig. Jonge kinderen hebben daar over het algemeen erg veel behoefte aan, maar in moderne werkelijkheidsverhalen is dat griezelaspect op een goed gedoseerde manier nauwelijks te vinden.

Ik wil mijn poes terug is een klein, goed uitgevoerd boekje geworden met voortreffelijke illustraties van Ivo de Weerd. Deze illustrator, die tot nu toe zeer sterk was in het tekenen van dieren, maar bij wie kinderen en grote mensen altijd een beetje karikaturaal werden, is er opeens in geslaagd 'echte' kinderen te tekenen. Zoals gewoonlijk zit zijn werk weer vol vondsten zoals bijvoorbeeld de twee tegenover elkaar geplaatste tekeningen van het jongetje in bed met het licht aan en het licht uit. Erg goed. Tekst en illustraties vormen echt een eenheid. Een boekje om te kopen.

Zelfportret met tekenaap
Louis Ferron

Mooier nog dan de ontmoeting van de Singer naaimachine en de paraplu op de operatietafel, was voor mij onlangs de ontmoeting tussen Gabriele d'Annunzio en Menno ter Braak op mijn schrijftafel.

Omdat alles met alles te maken heeft, viel tijdens het lezen van d'Annunzio's *Het kind van de lust* (II piacere) ter Braaks opstellenbundel *Het Tweede gezicht* uit mijn boekenkast. Hij viel plompverloren open bij '*Het schrijverspalet*' om mij er, tijdens mijn kostelijk en kostbaar leesgenot aan te herinneren waar het een Nederlandse schrijver niet om behoort te gaan. Wie zou het ter Braak ook niet na willen zeggen; '... vroegtijdig door intellectualistische bespiegelingen van het Amsterdams grachtenwater weggelokt, ben ik afgestorven voor de woordkunst, die zijn geuren en kleuren voor de lezer doet herleven, 'ter Braak, en in zijn kielzog de gehele bent van aanzienlijn grauwere prozaisten moeten er niets van hebben. Niets geen suggestieve evocaties van wat dan ook. Niets geen pathos of brede schildering. We zijn opgevoed door Calvijn of door Loyola; ons bloed is wrang als azijn en onze hersenen zijn intellectueel bijgeslepen tot spekgladde kiezels. 'Doe maar gewoon, dan doe je al gek genoeg' luidt het Leitmotiv van de Hollandse orthodoxie. Daarom is geen Nederlander vermoedelijk ooit bij machte een goede film te maken, daarom zal het geen Nederlander ooit gegeven zijn een toneelstuk te schrijven dat over iets anders gaat dan over een modaal Hollands gezin. Grauw, saai en doods; met als enige angel het waarschuwend geheven vingertje, met een rauwrand onder de nagel en bovenal bot. Want het is een ander Leitmotiv in onze literatuur dat nooit iets om zichzelfs wille geschreven mag zijn.

Het gaat om het nut van het algemeen, aanschouwelijk gemaakt op een niveau waarop het zo mogelijk gauw verfilmd en gebanaliseerd kan worden. Waar het ter Braak nog om een intellectuele zuiverheid te doen was, daar is het voor zijn minder getalenteerde landgenoten al gauw om de gimmick van het normale te doen.

Overspoeld door zoveel, als roman verkochte neuzelverhalen is het bepaald een genoegen eens met een roman van een aanstellerige en amorele ijdeltuit geconfronteerd te worden, wiens grootste genoegen bestaat in het breeduit schilderen van chique interieurs en milieus en het pochen op zijn eigen, niet geringe, intellectuele kennis.

Ter Braak en al zijn nakwakers hebben dus een hekel aan het schilderen met woorden. d'Annunzio schildert bijna letterlijk. En aangezien ik bezeten ben van schilderkunst, als deze maar beantwoordt aan de meest burgelijke aller maatstaven, namelijk een zekere herkenbaarheid, heb ik daar geen enkel bezwaar tegen; integendeel. Maar het ligt natuurlijk iets ingewikkelder dan het hier staat.

d'Annunzio leefde in een tijd waarin doelbewust getracht werd bepaalde uitingsvormen met elkaar te laten vervloeien. De filosoof Nietsche had literatuur geschreven, d.w.z. hij had de suggestieve kracht van het woord binnen zijn intellectualische systeem gehaald; zijn voormalige makker Wagner ploeterde aan het Gesamtkunstwerk, waarin de grenzen tussen literatuur en muziek in elkaar dienden over te gaan; in de schilderkunst trachtten de Symbolisten heel bewust de literatuur binnen hun werk te halen. Allemaal zaken waar ter Braak ernstige bezwaren tegen

had, maar die m.i. de cultuur uit die periode tot een buitengemeen boeiende maken. Theatraliteit, pomp en praal maken er ongetwijfeld deel van uit. En als er iets is waar ter Braak en zijn opvolgers een hekel aan hebben, dan is het wel aan de dubbelzinnigheid die daarmee wordt opgeroepen. Begrijpelijk, want de Nederlanders gaan liever te werk als ambtenaren van het kadaster: het is hun taak de rooilijn van de doorzonwoning aan te geven.

In *Het kind van de lust*, en trouwens ook in zijn andere schrifturen, houdt d'Annunzio zich met boeiender zaken bezig. In de eerste plaats probeert hij uit de schilderkunst van zijn tijd literatuur te peuren. Talloos zijn de miniteuze beschrijvingen die bij mij directe reminisencies oproepen aan schilderijen van Moreau, Alma Tadema, Ferdinand Khnopff en de Prerafaeliten. Hij heeft ze letterlijk gekopieerd. Dom werk, mag men vinden, maar aangezien ik hel al een hele toer vind om zelfs maar een pan koolsoep te beschrijven, sta ik werkelijk versteld van het talent waarmee d'Annunzio zulke ingewikkelde zaken als symbolistische schilderijen weet te beschrijven, feilloos van toon en lijn. Als het daarbij gebleven was, viel het wellicht nog als een curiosum af te doen, zoiets als de nouveau roman, waarvan de boekhoudkundige kwaliteiten het genre niet voor de ondergang hebben weten te behoeden. Maar er is meer aan de hand. En dan komen we op het glibberige, maar o zo boeiende gebied van de suggestiviteit.

Het symbolisme, zowel in de literatuur als in de schilderkunst, kan een zekere opzettelijkheid niet altijd ontzegd worden, en evenmin een zekere duisterheid. Het is ermee als met de, niet toevallig in die tijd ontstane psychoanalyse.

Men had wel een benul van wat er zoal broedde in menselijke breinen en buiken, maar men kon het nog niet altijd onder woorden brengen, en dikwijls wilde men dat ook niet omdat men er te preuts dan wel te beschaafd voor was. Over ëën en ander valt natuurlijk heel wat te deliberen, maar het resultaat was in ieder geval een literatuur van suggestieve vermoedens en gissingen, compleet met de dubbelzinnigheid die daar het gevolg van is. En het is naar mijn smaak juist die dubbelzinnigheid die de literatuur en de beeldende kunst uit die periode tot zo'n afgrij-

selijk spannende maken. Helderheid mag dan een hooggeprezen norm zijn, het enigmatisch karakter van werkelijke kunst blijft toch de fundamentele basis; het is o.a. de voorwaarde waaronder de kunst van toen in het heden nog kan aanspreken.

Het kind van de lust is puur een slecht boek. Slecht in de morele betekenis dan. Want d'Annunzio beschikte niet over een manende, maar veeleer over een gemanicuurde vinger. Het valt dan ook niet te vermoeden dat d'Annunzio's dubbelzinnigheid een gevolg van preutsheid was, hij geeft er immers blijk van aan dat soort preutsheid, gevolg van burgelijke gene, maling te hebben. d'Annunzio is in die zin een cynicus dat hij waarachtig wel weet wat er in de buiken en breinen omgaat. Louter om het genoegen van de vorm echter - de dubbelzinnigheid om de dubbelzinnigheid - legt hij verslag af in een verhullende, symbolische taal. Het spel met het kwaad dat in het fantaserend brein van de lezer tot een nog gruwelijker kwaad dan uitgroeien omdat de lezer het tot zijn persoonlijke kwaad kan transformeren, interesseert d'Annunzio meer dan de knikkers van de conclusie.

Waar het in deze forse roman om draait is gauw vertelt. We hebben hier te maken met een melodrama van eerste orde. Graaf Andrea Sperelli is, naast een langoureus estheet, een hitsig vrouwenjager. Hij stuit op de hoerige gravin Elena en beleeft de passie van zijn leven tot zij hem in de steek laat. Dat nu schiet de graaf in het verkeerde keelgat. Zijn hitsigheid kan er echter slechts door toenemen. Tijdens zijn hernieuwde vrouwenjachten zweeft hem voortdurend de schone en wulpse Elena voor ogen. Met veel omhaal van woorden en danspassen verovert de graaf de in haar kuisheid zo botergeile Maria Ferres. Op de eerste nacht van hun gezamenlijke liefde lispelt de graaf de naam van de slet Elena. Maria vertrekt. De estheet heeft de wellust over de kuisheid laten zegevieren, wat voor een estheet een wel heel smartelijk genoegen is, het genoegen van de decadent namelijk.

Meer is het niet. Maar het is tevens alles. En het verschilt, met voorbijzien wellicht aan Couperus, in alles van wat de Nederlandse letteren vaak zo ongenietbaar maakt. In de eerste plaats het milieu waarin de roman zich afspeelt. Niet dat van de kantoorbediende of wetenschappelijk medewerker en zelfs niet dat van de haute bourgeoisie, maar niet meer of minder dan dat van de ware upper ten en dan nog geïdealiseerd. Hoewel d'Annunzio dit milieu van nabij kende zag hij er toch geen reden in er zuur tegen uit te halen. Hij observeerde het en beschreef het met de verfijnde pen die het milieu hem ongetwijfeld cadeau had gedaan. Dat levert een -ook al-weer- dubbelzinnige spanning op tussen onuitgesproken critiek en adoratie. Een gedetailleerd beschreven droomwereld die in zijn gedetailleerdheid waarachtig wel iets van een hel krijgt.

d'Annunzio houdt zich op generlei wijze bezig met de sores van de gewone man. Niet omdat die hem wellicht niet zou interesseren, maar omdat hij de sores van bijzondere mensen nu eenmaal veel bijzonderder vindt en omdat hij die met zijn bijzondere stilistiek nu eenmaal beter onder woorden kan brengen. d'Annunzio zet de mensen naar de hand van zijn talent. Enige analyse van maatschappelijke structuren stond hem nauwelijks voor ogen, maar de analyse van de menselijke ziel komt wel degelijk aan de orde. Of directer gezegd, d'Annunzio houdt zich wel bezig met de spanning tussen wat de mens idealiter zouvermogen en tussen datgene waar hij zich, zo hem daar alle tijd van de wereld toe wordt geschonken, mee bezighoudt. Door de wel heel aangename maatschappelijke omstandigheden waarin zijn hoofdpersonen

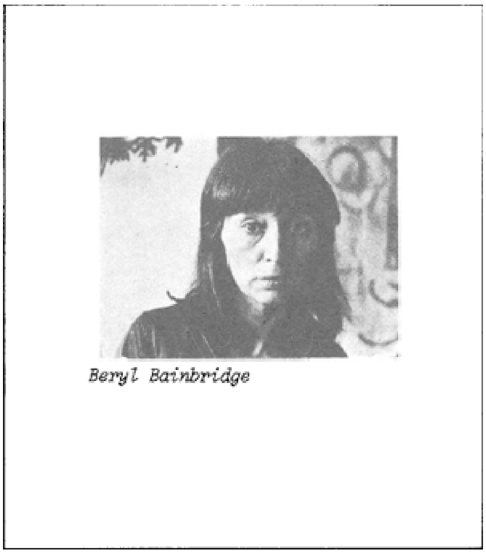
verkeren, is d'Annunzio in staat de menselijke psyche in reincultuur te bestuderen. Op het kantje af een psychiater dus. Maar meer dan dat een schrijver.

In het hele boek valt geen onvertogen woord. Toch is iedere pagina dooradermt van een in geilheid overslaande zinnelijkheid. Graaf Sperelli is niet zomaar een verveelde neuker, hij is de man die alle vormen van begeerte die in die periode inzwang waren in zich verenigt. Het gaat allemaal schuil achter de geheven pink bij het theedrinken, achter de beschrijving van een onschuldige efebe of de arabesk op een vaas. Maar inmiddels onthult het genadeloos veel over het soort troebelheid waarvan iedereen, tot op de dag van vandaag, wel iets heeft meegekregen. Troebelheid die zijn contrapunt moet vinden in de idealisering van de antieke cultuur, hoewel die vanuit deze visie natuurlijk al even troebel wordt. Ook in die zin is het een slechte roman. Alles wordt bezoedeld met een zondebesef waarvoor men én katholiek én victoriaan moet zijn om het te kunnen oproepen.

Is de stijl te overdadig, te precieus. Nee, want hij heeft te maken met de wereld die door d'Annunzio beschreven wordt en die d'Annunzio's eigen droomwereld was. Graaf Spe relli een zelfportret van de schrijver te noemen, zoals op de flaptekst gebeurt, lijkt me niet geheel juist. Natuurlijk, d'Annunzio heeft zijn faam eerder te danken aan zijn nogal erotisch en avontuurlijk verlopen leven dan aan zijn romans, die men maar al te gauw gedateerd acht. Maar zijn dikwijls verguisde behoefte aan hoger, mooier, verder etc. maakt zijn zogenaamde zelfportretten die hij in zijn romans schilderde tot iets heel anders, namelijk tot kunst. Hoe naturalistisch in zijn methode ook, is d'Annunzio eerder een surrealist dan een naturalist te noemen. Enerzijds omdat hij, zoals toen juist in de mode kwam, de erotische symbolentaal hanteerde, anderzijds omdat hij zich letterlijk boven het realistische plan probeerde te verheffen. Als zijn hoofdfiguren al zelfportretten zijn, dan zijn ze in ieder geval met een tekenaap getekend. Het resultaat is onrealistisch, jazeker, maar het onthult zelfs het kleinste puistje op het menselijk gemoed. d'Annunzio hanteert de pathetische gebarentaal van het ordentelijk toneel. Groots en meeslepend, terwijl het toch over zoiets onbenulligs als mensen gaat. d'Annunzio was een groot kunstenaar. En hij heeft Fiume veroverd.

GABRIELE D'ANNUNZIO: Het kind van de lust vertaling: J.H. Klinkert-Pötters Vos Arbeiderspers 354 blz. 34,50

Hoe men *Beryl Bainbridge* in het Nederlands *niet* moet brengen
James Brockway



Beryl Bainbridge

In de *Kroniek* voor deze maand heb ik over de jongste roman, *Injury Time*, van de merkwaardige Beryl Bainbridge geschreven. Bijna simultaan met het verschijnen van deze zesde roman van Bainbridge - de zesde binnen een tijd van zes jaar - is de Nederlandse versie van haar derde roman van 1974 bij de Arbeiderspers verschenen: *Het uitstapje van de flessenfabviek.*

De ondernemende Arbeiderspers voor élitaire lezers heeft ook de eerste en tweede roman van Bainbridge in vertaling gebracht, namelijk *Harriet zei...* en *De Naaister.* Toen ik dit feit in deze Kroniek voor november 1976 vermeldde, heb ik geschreven, dat de vertaalproblemen immens zijn. Vrijwel alles in deze romans hangt af van Bainbridge's taal, van de haast mirakuleuze wijze waarop zij het idioom van een zekere klasse onder de Britse bevolking weet weer te geven. Ik ga nu de Nederlandse vertaling bekijken en als u van plan bent, mij de eer te bewijzen te lezen wat nu volgt, zou ik u willen vragen, eerst te willen lezen wat ik over Bainbridge in de *Kroniek* voor deze maand geschreven heb. Zoals u zult zien, is een kennis van de 'background' hier van grote betekenis. Ik ga ook kritiek op de vertaling leveren en daarom zou ik u ook willen verzekeren, dat ik mij sterk bewust ben van de problemen (en niet alleen de *vertaal*problemen) waarmee een vertaler geconfronteerd wordt. Hoe scherp mijn kritiek ook mag zijn. ik sta eigenlijk aan zí\'jn kant... Als men hier überhaupt van 'kanten' spreken mag.

Gezien de grote rol die in dit oeuvre de trefzekerheid van de woordenkeus speelt, moet de vertaler zich hiervan zeer bewust zijn en steeds op zijn *qui vive* blijven. Helaas is dit niet het geval met deze vertaler. Al heel gauw kwam ik in zijn vertaling uitdrukkingen en zinswendingen tegen die Bainbridge en haar stijl vreemd zijn, of die veelbetekende nuances niet weergeven.

Vele van deze uitdrukkingen hebben met de hoofdfiguur, Freda, te maken. Freda, een jonge vrouw uit het volksmilieu in het Noorden van Engeland (de roman speelt in Londen en omgeving) is een absurde figuur, een dikke, dweepzieke blonde, met

een sterke neiging om alles in het leven te romantiseren. Zí\'j is net die het uitstapje van de flessenfabriek bedacht heeft. Zij is verliefd op Vittorio, een van de Italiaanse gastarbeiders in de fabriek en hoopt tijdens het uitstapje hem in de bosjes te kunnen verleiden. Deze gastarbeiders zijn in wezen heel eenvoudige lieden, Freda echter ziet Vittorio als een soort Rudolph Valentino - een vergissing die tot haar dood zal leiden.

Deze neiging om alles door een rosé, romantische bril te zien wordt ook in Freda's taal weerspiegeld. Soms is deze taal van een absurde dichterlijkheid, maar, zoals zovelen van Beryl Bainbridge's figuren, bedient Freda zich ook van euphemismen in haar streven naar de fatsoenlijkheid die deze figuren zo hoog schatten, hoe eenvoudig ze ook van afkomst mogen zijn. Met dit al bewaren zij een zekere vulgairiteit; echt grof zijn ze echter nooit. Dit zijn essentiële eigenschappen van het merendeel van Bainbridge's figuren... En van haar taal.

Als Freda aan het gebroken huwelijk van haar vriendin Brenda denkt, schrijft Bainbridge in 't Engels: *Freda learnt it wasn't the husband who had abandoned Brenda. It was she who had left him because she couldn't stand him coming home drunk every night from the Little Legion and peeing on the front step.*

In het Engels is ‘to pee’ wel een vrij vulgaire alledaagse uitdrukking, maar het is ook een euphemisme voor ‘to piss’, en het wordt gebruikt vooral door diegenen - meestal vrouwen - die ‘piss’ niet over de lippen kunnen krijgen. ‘To pee’ heeft ook iets komisch, iets absurds. In de Nederlandse vertaling echter staat ‘piste’ - precies wat op deze plaats *niet* moet staan. De nuance, het euphemisme dat zo kenmerkend is voor Freda, is hierdoor verloren gegaan. Ook de humor van deze woordkeuze.

Met de preutse, bange Brenda en haar taalgebruik loopt het nog erger mis. Zí\'j bedient zich van de nog onschuldiger uitdrukking ‘to wee’. Dit woord gebruikt men in het Engels voor babies en heel kleine kinderen. ‘To wee-wee“=”pi-pi doen’. Maar Brenda gebruikt het in verband met de Italiaanse gastarbeiders, wat ridicuul euphemistisch is en daarom heel grappig.

Helaas: alwéér schrijft de vertaler domweg ‘piste’. En als Brenda denkt dat haar moeder ‘furious’ (woedend) zou zijn, schrijft hij hier-

voor ‘pisnijdig’ - een woord dat deze Brenda nooit zou gebruiken en dat ook studentikoos aandoet. Zou het kunnen zijn, dat de vertaler misschien last heeft van een piscomplex? Of is zijn werkwijze besmet door de bespottelijk vulgaire en steeds foutieve vertalingen in de onderschriften die men iedere avond weer op het beeldscherm lezen kan?

Na dit alles te hebben geconstateerd, ging ik verder kijken. Ik kwam ‘ik ben tuk op begrafenissen’ tegen, wat mij uit de toon leek te vallen, en deze uitdrukking is inderdaad niet in de Engelse tekst te vinden. Daar staat gewoon: ‘I like funerals.’ Van een man die op de fabriek de w.c. 's schoonmaakt, schrijft Bainbridge, dat hij naar ‘Jeyes' fluid’ - een bekend ontsmettingsmiddel - ruikt. Hiervan maakt de vertaler ‘brillantine’. Ergens anders maakt hij van ‘dumpling stew’ (hutspot met noedels): ‘appeltaart’. In beide gevallen is de Bainbridgehumor weg. Elders leest men voor ‘Freda...was forlornly aware it was the truth’: ‘Freda... besefte wanhopig dat niets minder waar was’. Dit is precies het tegenovergestelde van hetgeen in het Engels staat, waar de opmerking alweer heel grappig is (Freda moest toegeven dat iets oncomplimenteus over zichzelf waar was). Misschien wilde de vertaler hier: ‘niet minder dan waar was’ schrijven, maar dat heeft hij toch niet gedaan, terwijl ‘forlornly’ ook niet met ‘wanhopig’ juist wordt weergegeven. ‘Forlornly’ kan wél ‘wanhopig’ betekenen, in sommige contexten dan, maar hier is het meer ‘troosteloos’.

Na zulke vergaande afwijkingen te zijn tegengekomen, besloot ik de eerste anderhalve bladzijde van de vertaling woord voor woord door te nemen, met de Engelse tekst er naast. Het resultaat was, op zijn zachtst gezegd, verontrustend. Deze eerste, korte scène is namelijk van vitaal belang voor alles wat volgt. Niet alleen eindigt de scène op regels die helemaal aan het eind van de roman nagenoeg exact worden herhaald, maar de contrasterende aard van de twee hoofdfiguren - de dikke, dweepzieke Freda en haar schuchtere vriendin Brenda, de blonde en de brunette - wordt hier onmiddellijk en heel subtiel aangegeven, terwijl Bainbridge ook de miezerige straat waar ze wonen èn de sfeer van hun omgeving met kleine, gevoelige en heel rake toetsen schept.

In deze eerste scène staat Freda aan het raam naar een begrafenis te gluren, die aan de overkant van de straat aan de gang is.

Men leest: *The hearse stood outside the block of flats, waiting for the old lady. Freda was crying. There were some children and an dog running in and out of the line of bare blaak trees planted in the pavement.*

De eerste twee zinnen zijn gemakkelijk en ze zijn zuiver vertaald. Daarna worden meer begrip, gevoel en visie van de vertaler verlangd, en dan loopt het mis. Men leest: *Een stel kinderen en een hond renden tussen de rij kale, donkere bomen door die in de straat stonden.* Maar neen - er staat niet in 't Engels dat de *kinderen* tussen de bomen door renden. Er stonden wat kinderen, of er waren wat kinderen... en ook een hond die enz. enz. Dit moet duidelijk worden, als men de *seene* voor zich oproept en de aard en psychologie ervan begrepen heeft: dus geen rennende, spelende kinderen, door een hond gevolgd, maar een paar kinderen en een hond die (van de begrafenis onbewust) tussen de bomen snuffelt. De bomen zijn niet ‘donker’, ze zijn ‘zwart’ - een sleutelwoord in Bainbridge's schrijven. En er wordt niet geschreven dat deze zwarte bomen in de straat ‘staan’. Neen, men heeft ze langs de trottoir geplant, en waarom? Omdat dit een grauwe, kale straat is, die men daarom met opzet maar tevergeefs heeft geprobeerd, een beetje op te vrolijken. Maar de bomen blijven

zwart. Dit alles wordt door Bainbridge's zorgvuldige woordenkeus in 't Engels gesuggereerd, maar is in de vertaling te niet gedaan. Dus drie fouten van begrip en interpretatie in maar één zin en dat al in de eerste alinea's.

Brenda vraagt Freda waarom zij huilt en zegt: 'You didn't know her.' Hiermee neemt de vertaler echter geen genoegen en maakt ervan: 'Je kende haar alleen van gezicht'. Neen. Freda kende deze oude vrouw helemaal niet. Het is best mogelijk dat zij zelfs niet wist *welke* vrouw het was, die dood was gegaan. Deze woonde met andere ouden van dagen in een flatgebouw aan de overkant. In Londen kent men elkaar niet altijd - ook een thema dat men meerdere malen in Bainbridge's schrijven tegenkomt.

De ouden van dagen staan op hun balkons alles gade te slaan. Maar Bainbridge noemt ze niet 'ouden van dagen' en ook niet wat in de vertaling staat: 'bejaarde flatbewoners'. Zij noemt ze zeer doelbewust en satirisch 'senior citizens', waarin een heleboel sociale kritiek zit. Want deze uitdrukking is een huichelachtig euphemisme dat door een zeer welvarende samenleving wordt gehanteerd o.a. om het feit te verdoezelen, dat onze ouden van dagen het helemaal niet goed hebben, helemaal niet welvarend zijn. Er zit in de uitdrukking ook een element van pretentie en absurditeit. '65-plussers' in het Nederlands is in de goede richting, maar door met 'bejaarde flatbewoners' te vertalen wordt het vertaalprobleem gewoon omzeild en wordt zowel de sociale kritiek als de humor die in 'senior citizens' zit, genegeerd. Er is niet vertaald; er is geïnterpreteerd en verzwakt.

Deze 'senior citizens' staan volgens Bainbridge in hun 'nighties' - hun nacht-japonnen; ziehier alweer een weloverwogen woordkeus, waardoor de oude mensen iets ouderwets maar ook iets kinderlijks en hulpeloos krijgen. De vertaler blijft hiervoor ongevoelig en schrijft: 'pyama'. Neen - ze staan juist *niet* in hun pyama's. Ze staan in hun nachtjaponnen. Direct hierna wordt Bainbridge's sterk visueel beeld: 'waiting to wave the old woman goodbye' in de kleurloze en beeldloze uitdrukking: 'wachtend om afscheid te nemen' veranderend.

Daarna leest men: (*Freda*) *stopped a tear with the tip of her finger and brought it to her mouth* - woorden waarmee Bainbridge met het grootste gemak maar ook heel subtiel het dweepzieke in Freda suggereert en een komisch-satirisch beeld van haar schept: de eenvoudige dikkerd, die zo graag elegant in gebaar, gevoel en gedachte wil zijn. Dit beeld is immers van fundamenteel belang voor het verdere verloop van het verhaal: door haar onverbeterlijk romantiserende aard zal Freda later de dood vinden. Van deze fijne en fijngevoelige woordenkeus maakt de vertaler de stereotiepe en zelfs belachelijk banale zin: 'Ze pinkte een traan weg met haar vingertop en likte het af.' Alles vernield.

Met het beeld van Brenda gaat hij even ongelukkig te werk. Over haar schrijft Bainbridge: *Brenda, who was easily embarrassed, didn't care to be seen gawping at the window.* 'Who was

easily embarrassed' is gewoon: 'die zich gauw genereerde', maar de vertaler kent Brenda een ander soort emotie toe en schrijft: 'die zich gauw *opgelaten* voelde'. Van 'didn't care to be seen' enz. - bij elkaar 9 woorden - maakt hij het heel lelijke 'had het niet op dat men zou zien dat ze achter het raam stond te gluren'. Dat is 17 woorden in plaats van 9, terwijl de Engelse zin gemakkelijk en correct met maar 11 woorden kan worden vertaald: 'wou niet graag dat men haar aan het raam zag gapen'.

De volgende zin luidt: *She declined to look at the roof of the hearse, crowned with flowers like a Sunday hat, as the coffin was shoved into place.* Van 'declined to look' maakt de vertaler: 'wilde ze zelfs geen laatste blik werpen', wat niet in 't Engels staat en waar het formele van 'declined' niet is weergegeven. In plaats van Bainbridge's proza te 'verfraaien' had de vertaler zijn aandacht beter kunnen concentreren op het Engelse werkwoord 'to shove', dat hij fout met 'schuiven' vertaald heeft. 'Schuiven' is niet het equivalent van 'to shove', al is het Engelse woord van het oud-Nederlandse 'schuven' afkomstig. In het Engels betekent 'to shove': op een ruwe manier duwen, zonder eerbied en zonder formaliteit, en Bainbridge heeft het woord hier zeer doelbewust gebruikt in plaats van 'to push' (schuiven). Dus hier is alwéér een veelzeggende nuance uit het boek verdwenen. In de laatste alinea van deze zeer korte eerste scène is '"She's going," cried Freda' niet 'huilde Freda' maar gewoon: 'riep Freda'. Indien Bainbridge 'huilde' bedoeld had, dan had ze hier 'Freda wept' geschreven. Voor de rest is deze heel belangrijke alinea goed vertaald. Maar o, wee, als Bainbridge, helemaal aan het eind van haar roman, deze alinea bijna letterlijk herhaalt, met alleen maar kleine veranderingen in de woorden, daar waar *Freda* naar haar laatste rustplaats vertrekt. Hier gebruikt de vertaler een andere zinsconstructie, waardoor ook dit eindeffekt vernield wordt.

Bainbridge laat de eerste scène met deze woorden eindigen: *The black car slid away from the kerb, the gladioli and the arum lilies trembling in the breeze.* En in de laatste regels van de roman schrijft ze als een echo: *the vehicle slid away from the bay, the plastic tulip lolling in the wind.* Hiervan maakt de vertaler: *de auto weggleed van de stoeprand terwijl de gladiolen en aronskelken trilden in de wind* (goed) en *de wagen weggleed van het laadplatform terwijl de plastic tulp zachtjes door de wind heen en weer werd geblazen* (stilistisch onaanvaardbaar want de echo is weg, terwijl 'lolling' en de humor, de verwijzing naar Freda zelf, die in dat zorgvuldig gekozen woord 'lolling' zit, uit de tekst is verdwenen). Het had zo makkelijk nagenoeg letterlijk kunnen worden vertaald met: *terwijl de plastic tulp wiebelde in de wind*, waar 'wiebelde' hier de betekenis van 'lolling' weergeeft en ook het beeld van de ongelukkige, potsierlijke Freda in de laatste woorden even weer oproept. Hierdoor waren zowel stijl als humor bewaard gebleven.

Er is dus in deze vertaling sprake van een verlies aan kwaliteit dat hoofdzakelijk komt door a) het subtiele van de Engelse tekst niet zien of in ieder geval weergeven; b) interpretaties en uitleggingen van de tekst i.p.v. gewoon vertalen wat er in 't Engels staat; c) overbodige toevoegingen en 'verfraaiing' van de tekst, waardoor aard en geest van Bainbridge's fijngeslepen proza worden aangetast; d) foutieve vertalingen, òf door foutieve interpretatie van wat er staat, òf door een foutieve nuance. De bedoeling van deze kritiek is niet de vertaler aan te vallen. Daarom heb ik de naam opzettelijk niet genoemd. Dat zou heel onbillijk zijn, want tekortkomingen zijn overal te vinden in de vertalingen ook die door anderen uit de Engelse letterkunde zijn gemaakt. Bovendien wordt van de vertaler een hoge prestatie verlangd die nòch door

geldelijke beloning nòch door prestige en hoogachting in de maatschappij wordt beloond.

Nagenoeg hetzelfde kan worden gezegd omtrent de uitgever, de Arbeiderspers. De vooruitstrevendheid (de keuze van Bainbridge, bij voorbeeld) van deze uitgeverij is lofwaardig en vertalingen brengen is meestal geen lonende onderneming. Ook wil ik niet de indruk wekken, alsof er maar één goede vertaling mogelijk is; er zijn meestal alternatieven. Wel kan men echter zeggen: neen, dàt is fout... zoals ik hier trouwens steeds gedaan heb.

Neen, de bedoeling is: a) de nadruk leggen op het uiterst subtiele karakter van Bainbridge's proza: zij is niet slechts een humoristische auteur - zij is een kunstenaar, die de psychologie van onze tijd uitbeeldt; b) aandacht vragen voor de grote eisen die aan de vertaler worden gesteld: hij of zij moet ook ergens een kunstenaar zijn; en c) te laten zien dat de vertaler niet slechts kennis maar ook *tijd* nodig heeft, om tot een goed resultaat te komen. Indien wij in onze samenleving evenveel waarde aan inhoud en kwaliteit van onze hersens zouden hechten als aan de conditie van ons lichaam, dan zouden wij bereid zijn aan schrijvers en vertalers dezelfde inkomens te gunnen als aan dokters en tandartsen.

Maar dat doen wij niet. Zover zijn wij nog niet. En in de laatste jaren lijkt het zelfs alsof wij in de verkeerde richting lopen. Dure dokters, arme kunstenaars. You can't live without a liver: but you can't be truly alive without art.

BERYL BAINBRIDGE: het uitstapje van de flessenfabriek
vertaling: Joop van Helmond
Arbeiderspers 214 blz. 24,50

Rudolf Geel
Een gedoodverfde winnaar
Margaretha Ferguson

Al pianospelend viel het mij op dat dezelfde A totaal anders klinkt wanneer je deze toets aanslaat na een F, dan bijvoorbeeld na een Fis. En inderdaad, vernam ik, zegt men 'in de muziek', dat de muziek pas begint *bij de tweede toon.*

Dit nu is een manier van waardering die heel goed kan worden toegepast op bepaalde soorten literatuur, en ik doel nu in het bijzonder op de in Nederland vooral door intellectuele schrijvers beoefende methodiek van het *understatement*, zoals ik ook al in het artikel over Springer (BZZLLETIN 50) heb aangevoerd.

Understatement kenmerkt zich allereerst door een zekere *verkleining* van de taal ten opzichte van de emoties, er worden als het ware droogjes, langs de neus weg, verschrikkelijke dingen verteld maar de stem verheft zich niet. Een tweede, en heel belangrijk kenmerk, van *understatement* ligt in het zoveel mogelijk *weglaten* van door de auteur als overtollig beschouwde woorden, en het hangt dus maar af van het geraamte wat overblijft of de lezer daar door middel van zijn zelfwerkzaamheid voldoende vlees, bloed, ziel, geest en emoties omheen weet te scheppen (want ook lezen is een kunst).

Als het de lezer wèl lukt om uit de opzettelijk schaars aangereikte middelen een hem bevredigend beeld op te bouwen is hij na de lectuur dankbaarder dan wanneer hij niet meer heeft kunnen zijn dan consument van wat de schrijver hem pasklaar heeft voorgelegd. Maar het risico is groot dat schrale materie ook na verwerking door de lezer schraal blijft, en onverschilligheid en verveling opwekt. Is de schrijver te uitgerekend geweest, te bang zich bloot te geven? Of is de lezer tekort geschoten in leestalent?

Ben je bezig aan éénzelfde bundel waarin het ene verhaal je wèl genot verschaft en het andere niet, dan ben ik als lezer geneigd de tekortkomingen te zoeken bij de schrijver, omdat ik in het tijdverloop van enkele uren minder veranderd zal zijn dan de schrijver die zoveel intensiever en ongetwijfeld langduriger aan het werk is geweest. Net als in de verhalenbundel *Zaken overzee* van Springer, ervaar ik in Rudolf Geels *Genoegens van weleer* nogal stevige verschillen in de verhalen onderling. Het taalgebruik, uitermate beheerst en koel, soms wel plechtig maar dat duidelijk ironisch bedoeld, wijkt in de diverse verhalen niet sterk af. Een voorbeeld van de laconieke verteltrant: (de ikfiguur heeft een lezing gehouden in zijn geboorteplaats en krijgt bij terugkeer 's avonds autopech): 'Ik bleef starten tot de accu vrijwel leeg was. Daarna wist ik niets beters te bedenken dan een tussenstop in het café. Hiertoe zette ik mij in beweging in de richting van Het Rustend Hert, alwaar ik vroeger veel had uitgehijgd. De eigenaar die ons biljartles gaf genoot allang van een eeuwige rust en andere jeugdige personen legden aan voor caramboles... Mijn eigen generatie begaf zich inmiddels te bed en snurkte zich behaaglijk in de lakens.

Ik dronk een jenever en dacht terug aan vroeger.'

Herinneringen duiken op aan een jeugdvriend, diens vriendin wier borst de ikfiguur eenmaal heeft aangeraakt, de later opgetreden vervreemding. Herinneringen aan ook politieke hartstochten, een en ander nu verwoord met de wat vermoeide ironie van de arrivé die het allemaal wel gezien heeft. Een nachtelijk bezoek aan het huis van

de jeugdvriend waar de reeds lang met hem getrouwde zelfde vriendin de deur opent levert niet veel op dan veel verzwegen vragen en aarzelingen en een nogal banale conversatie.

In dit verhaal, dat heel zorgvuldig wordt verteld en dat ook wel 'knap' en ook wel voorzichtig-gedoseerd melancholisch is, blijft het, althans voor mij, net zo grijs en grauw als de schrijver het heeft willen presenteren. Door de spleten van al dat onderkoelde zie je geen kleurige of fascinerende mysteriën opflitsen.

En die dimensie waardoor je als lezer af en toe ineens alert wordt bezit het titelverhaal *Genoegens van weleer* ineens wel. De vertelling doet denken aan *Bliss* van Katherine Mansfield, waar het ook gebeurt dat een in kinderogen sprookjesachtig feest plotseling wordt ontluisterd door vrij- en zuippartijen van de volwassenen. De ikfiguur, hier een kleine jongen, maakt samen met zijn jongere zusje mee hoe hun ouders zich overgeven aan overspel, ruzies, verzoeningen en tenslotte matte berusting. Ook hier worden vele dramatische elementen die tevens binnendringen in het volwassen bestaan van de jongen en zijn zuster, met een soort hygiënische ironie gerelativeerd. Maar het verhaal wordt uit een dreigende banaliteit gered door een soort spookverschijning die de beide kinderen tegelijk zien wanneer zij voor de ontzettingen van het dansfeest gevlucht zijn naar het strand. Een vrouw, als lichtgevend, verschijnt uit de nevels en verdwijnt op onachterhaalbare wijze. Later wil de ikfiguur dit weer inpassen in het normale bestaan: 'Die vrouw, waarschijnlijk geheel in de war, ruzie met haar minnaar, zonder orgasme gepakt in het vochtige zand. Zo was het natuurlijk werkelijk gegaan.'

Maar in de échte, buiten-logische werkelijkheid, betekent deze vrouw voor de ikfiguur het symbool van het onblusbaar verlangen.

De kortgeleden verschenen roman *Een gedood-*

verfde winnaar komt zowel qua verhaalstof als verteltrant wel enigszins overeen met *Genoegens van weleer*, maar binnen de ruimte van een roman komen de verhaal-elementen beter tot hun recht en vele schijnbaar onbetekende zinnetjes krijgen sterker perspectief binnen het weefsel van een groter geheel. Het effect van 'de tweede toon' kan hier herhaaldelijk worden toegepast. Een voorbeeld: Het boek begint met de mededeling, 'In een opwelling beloofde ik mijn moeder het archief van mijn vader te ordenen.' De vader van de ikfiguur is net overleden, en zoon Paul denkt na over het leven van deze gevierde vakbondsleider. Paul beseft dat hij weinig afweet van dat leven. 'Steeds kwam hij naar voren in een andere vermomming. Was het niet als verzetstrijder dan wel als aanbeden verpleger van de welvaartstaat.' Binnen deze uiterst beheerste overwegingen treft, althans mij, bijzonder een zinnetje als het volgende: 'Voor het eerst in mijn leven verlangde ik ernaar een eindje met hem te gaan wandelen.'

Dit soort verholen raffinement in de vormgeving geeft aan *De gedoodverfde winnaar* veel meer dimensie dan alleen die van een weemoedig-ironische terugblik op telkens weer opduikend jeugdig idealisme en de vale uitvloeisels daarvan.

'Gelukkige tijd van voor de zogenaamde universitaire revolutie. Je kon het leven leren kennen zonder een bijeenkomst van de subgroep te verzuimen.'

De auteur werkt knap met het over elkaar leggen van verschillende lagen: het leven van zijn grootvader 'Ik dacht aan mijn grootvader, die op zaterdag zijn worst at en op zondag schilderde. Aan de vergezichten die hij van anderen geleend had. De bootjes die hij schilderde en waarop de vissers onder de maan doorvoeren met zijn eigen droom.' Het leven van zijn vader, 'onderweg... naar de duizendjarige republiek van de eerlijke verdeling. Nou je, duizend was misschien wat veel. Dan maar een vijfjarenplan. Of een loonronde volgend jaar. Een bijsturing over de laatste paar maanden.' Het eigen leven, onder meer als geamuseerd toeschouwer bij de Provo-beweging en het verval daarna: 'Vorrink had zich nog geërgerd omdat zijn aangeschoten medeleerlingen van de kweekschool na afloop van een vrolijk avondje niet geheel recht meer konden lopen. Een van mijn vrienden hield zich stomdronken in evenwicht op een balkonrand. Tot hij eraf viel, zij het naar de veilige kant.'

Vrouwen, vrienden, de vrouwen van de vrienden en de wisselende relaties in drie- of vierhoeksverhoudingen spelen een rol. Maar vooral de vrouwen komen in deze verteltrant wel heel weinig uit de verf. Waarom de mannen verliefd zijn op de ene en niet op de andere wordt allerminst duidelijk, de vrouwen zijn zo vaag en als vanaf een afstand (maar hier is het afstandelijke niet een kwestie van stijlraffinement maar van onvermogen tot doordringing en uitbeelding) dat je ze erg makkelijk met elkaar zou kunnen verwisselen. Zoals de manlijke hoofdpersonen dan ook regelmatig doen. De vrouwen krijgen wel een soort plichtmatig contour van hedendaagse al dan niet sterke emancipatie-drift, maar dat lijkt van de schrijver meer een concessie aan de behoefte vrouwen van deze tijd te tekenen dan een werkelijke betrokkenheid. De uitbeelding van het kind Fritsje dat op ongelegen ogenblikken, net als de een of andere man met zijn moeder wil., beginnen, 'met zijn hoofd tegen haar dij gaat staan', is veel beter gelukt. Ook de *eigen* persoonlijkheid van de mannen komt niet sterk naar voren.

De gedoodverfde winnaar is vooral, maar dan ook heel knap en oorspronkelijk, de schildering van een maatschappelijk *klimaat* waarin de personages een *rol*

vervullen; aan die *rol* ontlenen zij hun betekenis in het boek, niet aan hun te vaag gebleven individualiteit.

RUDOLF GEEL: Genoegens van weleer de Bezige Bij 158 blz. 20,75

RUDOLF GEEL: Een gedoodverfde winnaar de Bezige Bij 172 blz. 21,90

Het geheim van Drs P
Pim Oets

In Londen

In de originele Pullman-restauratiewagen

Thuis met Louis

Op een langvervlogen dag voerde ik een voor publikatie bestemd gesprek met Drs. P. Diep graven deden we niet; eigenlijk vond ik het al een hele ontdekking, dat er werkelijk iemand schuil ging achter het geheimzinnige pseudoniem. Platen of andere tastbare bewijzen van zijn bestaan waren destijds nauwelijks voorhanden, maar in kringen rond het betere amusement werd zijn naam met de eerbiedige intonatie uitgesproken, die tegenwoordig ‘cult heroes’ in de popmuziek ten deel valt. Met de uitspraak ‘ik verdom het om op “dansen” “sjansen” te laten rijmen’ besloot het stukje, en daarmee achtte ik de instelling waarmee Drs. P het ambacht van liedjes schrijven beoefent ruimschoots getypeerd.

Later deden zijn hitparadesukses 'De Veerpont' en een televisieprogramma onze paden wederom kruisen. Op die ontmoeting zijn vele andere gevolgd, en bovendien een wat substantiëler vraaggesprek voor het uitnemende Vlaamse weekblad Humo. Als bevooroordeeld liefhebber zou ik nu derhalve gemakkelijk kunnen volstaan met een warme aanbeveling van 'Het Geheim Van Het Bestaan', de keuze die samenstellers Frits Oppenoorth en Heinz Polzer hebben gedaan uit het berijmde annex getoonzette oeuvre van Drs. P. Tweeëndertig gave werkstukken, voorzien van commentaar door de auteur geillustreerd, netjes in een boek van LP-formaat gerangschikt door Hendrik Barends gvn, en via uiteenlopende kanalen in omloop gebracht, waarbij uitgever C.J. Aarts de boekhandel bedient. Maar wellicht is het nuttig enige kanttekeningen te plaatsen bij het allang niet meer geheimzinnige en in selekte gezelschappen op handen gedragen fenomeen.

Drs. P is in de derde plaats inderdaad een fenomeen. Op zijn hitparadesukses volgde landelijke bekendheid en de snelle constatering bij de media, dat hij moeilijk te plaatsen was in het hitgebeuren, in de schrijverij en in het cabaret. Een nonconformist met hoffelijke manieren, een buitenbeentje in een regenjas, een zanger met een kraakstem, een beroemdheid zonder sterallures, een bekende Nederlander die een Zwitser is. Prompt zoemde en zwermde die hele stuitende 'human interest'-industrie om hem heen als insekten rond een lichtbron; vroegere bewonderaars keerden zich publiekelijk tegen hem; en gewetenloos werd de massa bediend in haar tijdelijke, oppervlakkige trek in triviale details. Niet aan dat gedoe en die druk toegeven is in zo'n geval het geheim van het bestaan, en in het aldus getitelde boek bewijst Heinz Polzer, dat hij voor die taak berekend was. In de tweede plaats is Drs. Partiest. Hij brengt zijn werk in zaaltjes, treedt op voor radio en televisie, en maakt grammofoonplaten. Een artiest dient aan andere wetten en gebruiken te gehoorzamen dan een auteur van liedjes en teksten; een artiest heeft rechtstreeks te maken met een publiek, behoort iets te presenteren, en wordt geacht te reageren op de reakties.

Een echter artiest is onder bepaalde omstandigheden in staat een meeslepende, ontroerende,

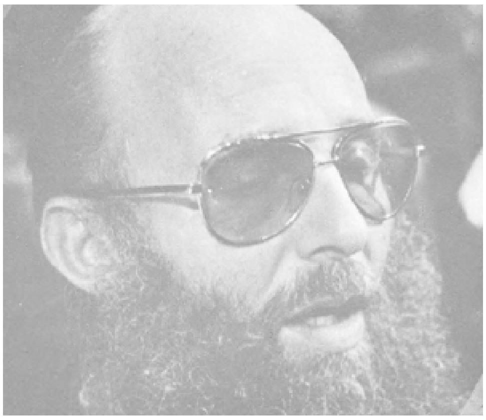
soms zelfs tegen het magische leunende atmosfeer te creëren, zonder dat precies te analyseren valt hoe de krachten van oorzaak en gevolg verdeeld zijn. Regelmatige bezoekers van de recitals van Drs. P weten, dat hij tot het bewerkstelligen van een bevlogen atmosfeer in staat is; het type atmosfeer waarin tekst, melodie, voordracht, ambiance en akoestiek plotseling een hechte samenhang blijken te vertonen, die het nummer doen uitstijgen boven de afzonderlijke elementem waaruit het is opgebouwd.

Sommige nummers van Drs. P hebben het in zich, andere minder, of pas na vele jaren koestering; een lijn valt er, ook voor Heinz Polzer zelf, niet in te ontwaren. Over ‘De Veerpont’ schrijft hij, in zijn commentaar: ‘Ik had volstrekt niet de verwachting, dat dit nummer triomfen zou vieren.’ Uit het feit dat Drs. P nog altijd zorgvuldig de plaatsen waar hij optreedt selecteert, en zich steeds openstelt voor een eventueel ontluiken van zo'n atmosfeer blijkt, dat hij het geheim van het bestaan van een artiest doorgrondt. Maar in de eerste plaats is Drs. P een gewetensvol ambachtsman. Dat ik niet het woord ‘kunstenaar’ gebruik ligt minder aan Polzer dan aan de vage contouren van dat begrip. Pretenties heeft hij niet; hij doet niet aan expressie van zijn gevoelens; en buiten waardering voor technische perfectie en een glimlach voor een humoristische vondst doet hij evenmin een beroep op gevoelens bij zijn publiek. Schone letteren noch een smoezelig voorkomen, revolutie noch subsidie ambieert hij. Vanzelfsprekend is niet iedereen gevoelig voor dezelfde komische effekten. Even vanzelfsprekend is niet iedereen geinteresseerd in een kijkje in de werkplaats van de ambachtsman. En stellig zijn aanmerkingen te maken op de samenstelling van dit boek, de niet-chronologische volgorde, het ontbreken van een verantwoording van de selektie, of het gebrek aan relevante biografische details. Maar vast staat dat Heinz Polzer als Drs. P nauwgezet zijn artistieke geweten volgt; dat hij zich de wetten van zijn branche grondig eigen heeft gemaakt; en dat hij zijn werk voor iedere belangstellende toegankelijk maakt. (Was dit maar de definitie van een kunstenaar.)

Voor zover aan het bestaan van Drs. P nog geheimen kleven, biedt dit boek een helder inzicht; en dat is geen geringe verdienste.

DRS. P: Het geheim van het bestaan C.J. Aarts 64 blz. 15,90

Geeraerts ontmaskert het *Vlaamsche matriarchaat*
Hans van de Waarsenburg



Jef Geeraerts/foto P Camping

Moeten we de flaptekst geloven, dan is Jef Geeraerts 4e Gangreenboek een genadeloos relaas, waarin hij zijn mislukte huwelijk ontleedt. Mislukte huwelijken binnen en buiten de literatuur nù, zijn heden ten dage schering en inslag geworden en lenen zich nauwelijks nog tot materiaal voor een roman. Als lezer en mens weet je het langzamerhand wel.

Bij lezing blijkt 'Gangreen 4, Het Zevende Zegel' niet alleen een lancetscherpe, eerlijke ontleding van zijn eerste huwelijk te zijn, maar tegelijkertijd is dit boek een zeer detaillistische weergave en bitse ontleding van het decor waarin dit dertien jaar lang durende huwelijk *gebeurde*.

Als lezer zie je de onderlagen over en door elkaar schuiven: het uitermate bekrompen, ultra-rechts katholieke mileu (Vlaanderen voor Kristus!), waaruit zijn 'meisje', 'vrouw' afkomstig is; de genadeloze tekening van de tot in de details van de sexualiteit opere ende en invloed uitoefende Rooms-Katholieke Kerk; de dê-kolonialisering van een jonge koloniaal, die het Moederland van de begin 60-er jaren uitkotst.

Ook wordt in dit boek, zij het misschien te summier, het begin van Geeraerts schrijverschap beschreven. Een schrijverschap dat ontstaat tegen het gesignaleerde decorum van botte, godsdienstige en matriarchale onderdrukking.

Alles bij elkaar en zeker na herlezing blijkt dit boek een zorgvuldig gecomponeerd tijdsepos te zijn, dat m.i. toch een nieuw en gedetailleerder licht werpt op de schrijver Geeraerts en zijn beide boeken Gangreen I en II, de beide Kongo-boeken, die bij hun verschijnen zoveel stof hebben doen opwaaien. In de kern toont het ons 'Jo', zoals de schrijver zichzelf noemt, als een door de Burgelijke Katholieke Vlaamsche Maatschappij gespleten slachtoffer, die op de laatste bladzijden zorgvuldig zijn vertrek in een soort samenballing van absurde toegeeflijkheden heeft voorbereid. Hij belooft zijn vrouw een voorschot op zijn erfenis te vragen om een huis te kopen (we schrijven 1963....); hij zegt haar een 4e kind toe, belooft vervolgens te gaan biechten (dus zijn staat van doodzonde op te heffen....) en voortaan met haar iedere zondag naar de kerk te zullen gaan. In een nijlpaard-achtige sentimentaliteit gaat zij tevreden snurken. De volgende ochtend verlaat 'Jo' de echtelijke sponde om naar zijn ouderlijk huis terug te keren. Aangekomen in zijn dorp verstuurt hij uit het plaatselijk

P.T.T.-kantoor een telegram aan haar: ‘Ben vertrokken, Good Luck. Jo’. Veertien jaar na dit vertrek wordt de scheiding definitief uitgesproken........

Door de zorgvuldige kompositie in tijdseenheden, vol pregnante nuchter neergeschreven détails en door de complexiteit die achter deze neergeschreven tijdseenheden staat (de lezer zwerft tussen 1951 enl977), ontwikkelt zich langzaam maar zeker het beeld van een jonge man in het burgelijke keurslijf van de katholieke dictatuur, van totale repressie, iedere vorm van persoonlijke ontwikkeling en vrijheid kapot makend. Ontroerend door hun ongelooflijke lulligheid en naïviteit zijn de passages waarin Geeraerts de eerste kennismaking, de eerste ontmoeting in het gezin van zijn toekomstige vrouw, hun verlovingsfeest, hun huwelijk beschrijft. Je voelt als lezer op de Hollandse klompen aan, dat dit op een katastrofe moet uitlopen. Geeraerts schrijfstijl gunt de lezer op dit gebied geen enkele illusie. Als lezer probeer je die tijd ook na te gaan (eind 50-er, begin 60-er jaren), maar niets vindt je er van terug in dit in zekere zin ‘buitentijdse’ huwelijk: geen jazz, geen opkomende rock, niets.

Dat het Rooms-Katholicisme met zijn totale onderdrukking van de sexualiteit door de eeuwen heen milioenen slachtoffers heeft gemaakt, mag als bekend worden verondersteld. Dat deze gruwelijke (nog voortdurende) époche, waarin werd en wordt samengewerkt met het grootkapitaal en malafide, fascistische politici, geleid heeft tot excessen, is ook oude koeien uit sloten vol bloed halen. Gangreen 4 is een boek dat in wezen 2 slachtoffers tot onderwerp heeft: ‘Jo’ en zijn vrouw (haar voornaam komen we niet te weten). Jo weet de onherroepelijkheid van zijn tij te keren. De vrouw is haar gepredestineerde lot niet kunnen ontlopen. Zij zal nog hedentendage vol wrok en onbegrip, haar -niet bewuste- frustraties omzetten in taarten en schrok-op-maaltijden, in knielen en bidden, buigend en luisterend naar de Jezuïeten-maffia van het R.K. -Gangsterdom. Zij is het slachtoffer van het vlees geworden Matriarchaat, dat gruwelijke penis-ignorerende instituut.

Dit ‘Vierde Litteken’ noopt tot herlezing van Gangreen I en II en is een sleutel tot deze beide boeken. Niet alleen om namen en herinnerde Kongofeiten opnieuw te leren kennen, maar vooral om de plaats van Geeraerts zelf als koloniaal in het onderdrukte Kongo:

de onderdrukte zelf wordt in een situatie ge-

plaatst waarin hij 'de onbeperkte vrijheid (heeft) om macht uit te oefenen' (pag. 30). Een excessieve macht die bevrijdend lijkt te werken, op de daarvoor aangewezen momenten, later echter deel van een zich uitbreidend trauma blijkt te zijn.

In dit boek treft de lezer diverse passages aan die expliciet naar Gangreen I en II verwijzen (o.a. Julie, Mbala). Deze passages waarin Julie en Mbala voorkomen simboliseren niet alleen Geeraerts sexuele vrijheid in Kongo maar ook het in staat zijn tot 'echte liefde' t.o.v. de verdergaande sexuele onderdrukking na de terugkeer in het 'Moederland'.

Werkelijk grandioos beschreven is de passage waarin Mbala in het dorp is achtergebleven. (Geeraerts is 8 dagen tevoren met haar getrouwd en wordt sindsdien *bokilo* genoemd). In het dorp wachtte Mbala het grote feest af:... 'waarvoor de veertien jagers van Bombana het woud waren ingetrokken om de Grote Man te schieten, de olifant met de machtige slagtanden die zoals elk jaar met zijn kudde vanuit de Mioka-moerassen naar Malingongo zou oversteken, dat nu vol verse ngbengbe-stengels stond, die olifanten zo graag eten. (pag. 170-171).

Citeren uit dit boek is zeer verleidelijk, daar Geeraerts opnieuw laat zien een perfectionist te zijn, die over een geheugen als een etsplaat lijkt te beschikken.

Overigens zouden diverse citaten voor de Nederlandse lezer moeilijkheden opleveren, daar Geeraerts nog al eens gebruik maakt van het élitaire 'half-beschaafde Antwerps vol Franse woorden'. Het gebruik van dit semidialect (plat-Antwerps is nl. wel iets anders) draagt er toe bij om het bekrompene, het burgelijke uitermate te accentueren. Met een beetje moeite is het echter wel te volgen. Dit gebruik, naar mijn weten voor de eerste maal sinds lange tijd, van een gegeven stuk taal buiten het A.B.N, om is des te curieuzer en saillanter, daar het samenvalt met de mortier-aanvallen, die de Vlaamse Spijtoptant Jeroen Brouwers de laatste maanden op het taalgebruik van zijn voormalige collega's pleegt af te vuren.

In een kort 'Woord vooraf' zegt Geeraerts: 'mijn trouwe lezers zullen al wel begrepen hebben dat Gangreen 1, 2, 3 en 4 eigenlijk maar hoofdstukken zijn van één boek, dat echter nog lang niet geschreven is'. Inderdaad blijven na lezing van Gangreen 4 nog vele vragen open, heeft men als lezer het gevoel, dat andere onderhuidse wonden nog aanwezig zijn, die opengemaakt, gezuiverd en dichtgenaaid dienen te worden, alvorens ze als litteken onderdeel zullen worden van een groeiend oeuvre. Eén totaal boek, dat hoewel nog niet voltooid, tot op heden reeds uniek genoemd mag worden in de Nederlandstalige literatuur van de laatste jaren.

JEF GEERAERTS: Het zevende zegel, Gangreen 4 Manteau 200 blz. 22,90

Herenleed
Henk Niezink

‘Herenleed’ was een geruchtmakend t.v. programma van Armando en Cherry Duyns.
Veel mensen vonden het wel mooi, maar snapten er desondanks niet veel van.
Duyns zelf zei er dit over:
Weet je wat ik eigenlijk aardig vind van ‘Herenleed’? Dat je in eerste instantie zou denken dat het begrijpen of aardig vinden van ‘Herenleed’ te maken zou moeten hebben met je ontwikkeling. Je denkt gewoon dat de knappe koppen het het eerst door zullen hebben, hè? Dat nu blijkt een misverstand. Dat is gebleken uit een onderzoek dat ooit bij de AVRO is gedaan, n.l. dat de mensen die niet zo vreselijk geschoold waren het ontzettend aardig vonden - en kinderen ook. Ik denk dat dat komt omdat er gespeeld wordt met heel diepliggende ondergesneeuwde gevoelens, die in die samenspraken naar boven worden gehaald.

Nu zijn zeven afleveringen van ‘Herenleed’ gebundeld en uitgegeven door ‘De Bezige Bij’. Het is een juweeltje van een boek geworden, alhoewel de zwart-wit foto's het niet kunnen halen bij de kleurenbeelden van de t.v. Door de zwarte kledij der beide heren die optreden in een nagenoeg ‘ongekleurd’ landschap mag ‘Herenleed’ bij velen de indruk hebben achtergelaten een zwart-wit programma te zijn geweest, in werkelijkheid was het kleurgebruik bijzonder effectief, maar dan op een subtiele wijze. Het omslag van het boek illustreert dit treffend: overwegend in zwart-wit gehouden met een kleurenfoto van de beide heren in een voor ieder van hen zeer karakteristieke houding. De globale indruk is die van een ouderwetse rouwkaart, maar dan omgekeerd, d.w.z. wat daarop zwart is, is hier wit (en omgekeerd).
Dit procedé is een van de middelen die Armando en Duyns toepassen. Het is overigens wel een middel dat kommer en kwel kan veroorzaken in het geordende bestaan van een heer. Omkering kan onder tot boven maken, links tot rechts, wit tot zwart etc. Waar blijft dan de zekerheid die zo kenmerkend is voor heren?

De titel ‘Herenleed’ roept allerlei associaties op. Het tijdvak van de vrolijke jongens die dachten dat de bomen tot in de hemel groeiden, is voorbij. De kwajongen Cherry Duyns uit de zestiger jaren was baldadig bezig met mensen erin te laten lopen in het programma ‘Poets’. En Armando was de wilde dichter en beeldende kunstenaar uit de Nul-Beweging: vitaal, overmoedig en soms hard. De man die stukken werkelijkheid door isoleren wilde ‘intensiveren’. Maar de jaren zeventig zijn anders dan de roerige zestiger jaren. De jongens zijn heren geworden, zoals ook het geval is geweest bij heer Koot en heer Bie. En zoiets roept een nostalgische sfeer op en een weemoedig soort leed. Wellicht dat ook daarom deze episodes uit het leven van beide heren zich afspelen in een leeg landschap van stuifduinen. Geen vruchtbare klei, maar onvruchtbaar zand dat weinig cohesie vertoont, dat vluchtig is zoals ons leven, dat ons zoals het leven zelf door de vingers glipt.
Mocht deze symboliek wat gezocht lijken, bedenk dan dat ‘Herenleed’ vol zit met symboliek.
Een enkel voorbeeld:

Er klautert een vrouw op de rug van Cherry Duyns. Heer 1 (Armando): Oh, er hangt een moeder op Uw rug meneer.

Heer 2 (Cherry Duyns): Welnee.

Hij verdwijnt met vrouw, mompelend: Nee hoor, welnee, neenee, neenee, nee hoor.

1 blijft eenzaam bij tafel achter, applaudiseert en gaat zitten.

Een effectiever manier om de vaak ongeweten last van een moederbinding plastisch te vertonen is nauwelijks denkbaar...

Het is zonde dat de zo karakteristieke stemgeluiden van Armando en Duyns niet worden bijgeleverd. Armando is Man 1, het bescheiden heertje met bril, middenscheiding, hoge schoenen en het te krappe jasje.

Cherry Duyns is Man 2, de verwaten heer met bolhoed, sik, pandjesjas en horlogeketting.

De eerste aflevering (De Koning) begint aldus:

Er staat een deur in het landschap. Man komt uit deur en ontmoet man 1.

> 1: Dag, meneer.
> 2 neemt zonder iets te zeggen z'n hoed af.
> 1 die de ander al iets voorbij is, komt terug en vraagt: O, wat deed u, liet u iets zien?
> 2 fronsend: Hoe bedoelt u?
> 1: Nou, met uw hoed, u tilde uw hoed op. Liet u iets zien?
> 2 gevleid: Nou, nu u het zo vraagt, inderdaad.
> 1: Wat was dat dan, ik geloof dat het me ontgaan is.
> 2 doet z'n hoed weer af en buigt voorover: Ik liet m'n haar zien. Mooi hè.
>
> 1: Ja, heel mooi.
> 2: Veel hè?
> 1: Ja, m'n hartelijke komplimenten.
> 2 zet z'n hoed weer op: Dank u.
> Verlegen stilte. De mannen draaien kringetjes met hun voet.
> 1: Wat is dat?
> Hij wijst op deur.
> 2: O, da's m'n deur. Daar woon ik.
> 1: Ik wou dat ik ook woonde, maar ik woon niet.
> 2: Tja....
> Verlegen stilte.
> 1: Kent U de tafel van 4 al?
> 2: Ja, die heb ik onder de knie. Een prachtige tafel overigens.
> 1 enthousiast: Dat vind ik nou ook, leuk dat ik iemand gevonden heb, die dat ook vindt.
> 2: O meneer, de tafel van 4 is mijn lievelingstaf el. Ik kan 'm wel dromen.
>
> 1: Ik vind het de mooiste van alle 4 de tafels. Uit louter geestdrift staat hij met enigszins gespreide armen.

2: Ja, ik ook. Hoewel, ik heb gehoord, dat de tafel van 5 ook heel mooi kan zijn.

1: Ja, daar heb je het al, die ken ik dus niet. Ik weet er maar 4.
2: Ja ik ook.
Verlegen stilte, voeten draaien.

Voor een ieder die ‘Herenleed’ wel eens gezien heeft, is het alsof je de beide heren hóórt. Toch zal niemand deze dialoog ooit hebben kunnen horen, want deze opent de nooit uitgezonden eerste aflevering (De Koning).

Wie de zeven afleveringen (De Koning, De kabouter, De vrouw, Het lijk, De bediende, De kermisklant en De heraut) doorleest, zal niet meer verbaasd zijn dat zoveel kinderen plezier hebben beleefd aan de serie. Kinderen verstaan in hun argeloosheid de symboliek die bijvoorbeeld ook in sprookjes te vinden is vaak veel beter dan heel wat volwassenen. (Dat viel me destijds weer eens op bij de overzichtstentoonstelling in Rotterdam over het symbolisme). Soms gedragen de beide heren zich ook als kinderen:

2: Wat doe jij daar?
1: O, ik ben aan het sprokkelen voor de kabouters, ik neem ze wat werk uit handen.
2: Ah, u bent aan het sprokkelen. Voor wie zegt u?
Hand achter oor.
1: Voor de kabouters.
2 lacht schamper. 1 lacht verlegen mee. 2 stopt plots met lachen.
2: U gelooft dus nog in kabouters.
1: Ja, meneer.
2: Hahaha!
1: De kabouter zal zo wel komen, meneer.

2: Onthou één ding, man: kabouters bestáán niet.
1: O, niet.
2: Nee, niet dus.
Daar nadert de kabouter. Hij zingt. Kabouter: Kabouters voor, kabouters na.
1: Dag, kabouter.
Kabouter: Nou, en!
2: Nou, in zoverre dat deze meneer zegt dat u niet bestaat.
Kabouter: O, ik besta dus niet!
1: Ne, nee, deze meneer zei juist dat...
2: Jij zei dus dat er geen kabouters bestaan. Nou, is dit een kabouter of niet.
1: Ja, het is een echte kabouter.
Een mooi voorbeeld van omkering (of bekering, als je wilt).

Zo zit dit boekje vol met omkeringen, inconsequenties die in een ander systeem weer consequenties zijn, dubbele bodems, agressies en reacties op agressies, kortsluitingseffecten, rolwisselingen, communicatiestoornissen etc. Kortom, het lijkt wel het absurde leven zelf.

Het is verleidelijk, in de zeven personages die hun naam hebben gegeven aan de verschillende afleveringen personificaties te zien van belangrijke aspecten van het leven.

Dan zou Herenleed een tragi-komische allegorie van het leven zijn.

De mens staat dan in feite in een leegte, verwonderd (man 1) of verwaten (man 2).

De foto op het omslag is veelzeggend. Ze doet mij denken aan Becketts ‘Wachten op Godot’. De beide heren kijken - ieder op eigen karakteristieke wijze - uit naar iets dat niet komt. Om hen heen is het zwart van de rouwkaart, de dood. ‘Herenleed’ heeft vele kenmerken van het absursisme.

Zeker niet het onbelangrijkste is het laten zien van de absurditeit van het leven door middel van lachspiegeleffecten. Die vertekeningen moet je voor lief nemen. Je moet er wel even aan wennen ook.

Maar dan moet je wel tot de erkenning komen, dat ‘Herenleed’ een van de diepzinnigste en fijnzinnigste programma's is geweest die de Nederlandse televisie heeft voortgebracht. Voor degenen die dit desondanks nog niet veel zegt: ‘Herenleed’ was kunst, een hoge eenheid van vorm en inhoud, een humorischte stilering van ons absurde bestaan.

Het zou wel eens kunnen zijn dat de bundel ‘Herenleed’ in meer dan een opzicht een uniek document blijkt.

Naschrift.

Mijn excuses aan Johnny van Doorn, die op zo'n onnavolgbare wijze altijd de derde (titel-) figuur speelde.

ARMANDO/CHERRY DUYNS: Herenleed De Bezige Bij 129 blz. 22,50

Flitsen van geschonden ontroering
Peter Berger

Voor ons ligt een werk waarin de dichter Chris van Geel zich presenteert als beeldend kunstenaar. Het is niet voor het eerst dat we hem in die hoedanigheid kunnen ontmoeten. Maar wel wordt er nu voor het eerst pas een goede indruk gegeven van de ‘beeldende’ kant van zijn merkwaardige dubbeltalent.

Een interessante vraag die men kan stellen is: kun je hier eigenlijk wel spreken van een dubbeltalent? Ik bedoel: ontmoet je dezelfde artistieke persoonlijkheid die uit de poëzie vertrouwd is geworden ook in het beeldende werk? Of uit Chris van Geel zich in dat laatste zo anders, dat hier ook een totaal andere kant van zijn wezen aan bod komt?

Ik geloof dat hier sprake is van het eerste, dat er een regelrechte verbinding is te trekken tussen de dichter en de beeldende kunstenaar.

Laten we daarom eerst even kijken naar zijn poëzie. Ik zou Chris van Geel een typisch natuurdichter willen noemen. Maar dan wel een van een heel apart karakter.

Bij een natuurdichter denk ik in de eerste plaats toch aan iemand als de jonge Hans Warren die bijvoorbeeld op deze wijze het brede Zeeuwse land kan oproepen:

Zonlicht heeft over golvend groen en grijs
en stapelt zich helwit op koeienruggen.
Het wilgenzilver buigt wijd op de wind
tegen de blinkend blauw met witte luchten.

Naast bomenschaduw straalt de gele gloed
van boterbloemen, wiegend langs de greppels.

De stugge heggen geuren van de rozen,
vinken slaan boven het zwatelen der peppels.

Hoewel Warren een natuurkenner bij uitnemendheid is, kijkt hij niet scherp naar details. Hij ondergaat het landschap in zijn totaliteit, hij gaat op in de sfeer, de geuren en kleuren, zijn gemoed stroomt uit in de natuur, in het wijde landschap waarin het geziene met de zomerse temperatuur en de aroma's vervloeit. Zozeer gaat de dichter op in zijn zinnelijke vervoering dat hij bijna één wordt met zijn verrukte natuurbeleving. Hij wórdt wat hij beleeft, uitstromend in het land.

Als zodanig vind ik Warren het prototype van de natuurdichter, de dichter die zich een roes drinkt aan wat hij in de natuur ziet en voelt en ruikt. Maar hoe anders dan is Chris van Geel als ‘natuurdichter’. Bij hem geen breed deinende strofen waarin de details meegevoerd en ondergeschikt gemaakt worden in de grote gevoelsstroom en het sonoor ruisende ritme.

Geen brede stroom, maar korte notities, waarin het juist aankomt op het treffende detail:

NAUWKEURIG bomen bekijken,
takken tellen, knoppen schatten,
in de ingewikkeldheid verzonken
van het groeien - en ze kappen.

Deze flitsende beschrijving is heel anders opgebouwd. Het vers zit vol abrupte wendingen en wringingen. En in de vorm, én in de waarneming. Ook Chris van Geel is een dichter die zich dicht bij de natuur voelt, daarvan getuigt - gedicht na gedicht - zijn nauwe omgang ermee.

Maar het is een wrevelige, weerbarstige omgang. De dichter laat zich vrijwel nooit over zijn persoonlijke emoties uit. Natuur is voor hem: het eeuwig doorgaande, althans: het bovenpersoonlijke. En in zijn contact met de natuur komen die menselijke emoties van verdriet en vreugde er ook niet zo op aan. Maar de natuur wijst hem wel terug op zichzelf. Want al is de natuur in eeuwige beweging, het is een eeuwige beweging waar het sterven en verval een wezenlijk deel van uitmaken. Door de natuur wordt hij gewezen op de eigen sterfelijkheid en hulpeloosheid. En het bewustzijn deel uit te maken van de natuur maakt bij hem een tragisch besef gaande, waarin hij, in zekere zin aan de natuur deel hebbend, toch opgesloten is in zichzelf, alleen met een bewustzijn dat zich niet kan bevrijden in een grote vervoering.

Voor deze visie staan geen rechtstreekse aanwijzingen in de teksten van Chris van Geel. Maar ik geloof toch dat dit een verklaring kan zijn voor zijn merkwaardige *gebroken* eenzijn met de natuur. Op het breukvlak staat zijn treurige scepsis. Een pantser bijna van hulpeloze intellectualiteit. Maar dezelfde intellectualiteit, die hem in de weg staat om zich in de totaliteit van de eeuwig stromende natuur te storten, en daarin onder te gaan, wordt anderzijds toch ook een instrument. om aldoor - even - aan zijn ego te ontsnappen. Hij is een scherp en scherpzinnig kijker die de natuur waar hij (deels) buiten staat, maar waar hij aldoor op betrokken is intens observeert.

> Nauwkeurig bomen bekijken
> takken tellen, knoppen schatten...

Hij zoekt de details, dat ene treffende dat in de onverschillige totaliteit zo opvalt dat hij, een zo wezenlijk mogelijke formulering zoekend, een zo scherpzinnig mogelijke beschrijving, er zijn eigen scherpzinnigheid als het ware mee overbluft, en er een lek van verbazing ontstaat. In de treffende beleving die tegelijkertijd de verwoording is van het detail schept hij zich even ruimte voor verwondering. Het bewustzijn blijft, maar heft zich ook op, en in dat ene detail openbaart zich de natuur als totaliteit. En

meteen daarop slaat dat moment weer dicht, en is het vers voltooid.

Chris van Geel 1972/foto W Ruigrok

Men kan dat volgen in het geciteerde korte gedicht. Het nauwkeurig kijken roept een beeld van verzonkenheid op, van het groeien in een volkomen eenzijn met zichzelf. En meteen daarop wordt dat afgebroken met het sardonisch slot.

Daaraan schrijf ik ook het vaak van de hak op de tak verspringen van de beelden toe, die beweging van het vers die voortgaat tussen vallen en opstaan, die spanning tussen dalen en stijgen, die wringing waarin de beweging van de wind in een boom, de val van een blad, de vlucht van een vogel wordt geregistreerd.

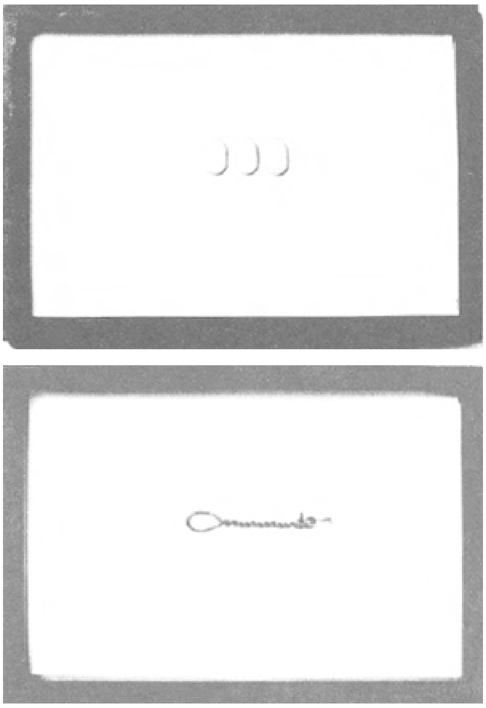
In zo'n precies opgeroepen, in ritme en de versbeweging gevolgd detail, wordt even de natuur aan den lijve beleefd. Het is een flits van een moment, waarin het detail uit de totaliteit tevoorschijn springt, in zijn uiterste precisie tegelijkertijd een vermoeden geeft van de totaliteit.

Naar mijn mening nu gebeurt in het beeldende werk van Chris van Geel iets dergelijks.

Reeds voor de Tweede Wereldoorlog was hij druk in de weer met objects trouvés. Hij toont daarin wel een zekere overeenkomst met de surrealisten, maar dat lijkt me toch een kwestie van buitenkant. De surrealisten stelden met hun voorwerpen de hele realiteit ter discussie. Het was een mechanisme om vanuit een ander bewustzijn tegen de werkelijkheid (die dan geen werkelijkheid meer is) aan te kijken.

Als hij, Van Geel, experimenteert met voorwerpen en takjes, of met lijntjes en vlekken, dan tracht hij weer iets van natuur op te roepen. Suggestie van vegetatie, van mossen en boomschors, van korsten en aardkorrels.

Spelenderwijs volgt hij dat groeiproces, om het ineens met een kleine, bewuste ingreep te voltooien met preciese details.



Dikdoeners

Hij volgt, improviserend, de lijn en de vlek in al de groeiende vertakkingen zoals hij de natuur observeert. En dan slaat hij toe, als hij in een detail een insect of een vogel ziet opdoemen. In de voltooiing ontstaat een dier, hulpeloos en verwonderd: het intellect dat met zijn scherpe blik voor het bijzondere het detail preciseert opent zich weer voor een moment van peilloze verwondering. En daarin worden dieren geschapen en daarin bederven ze op het zelfde moment. In een en dezelfde beweging van geschonden ontroering.

CRH. J. VAN GEEL

samengesteld door E. de Waard, met medewerking van K. Ankerman en T. van Deel

Meulenhoff 96 blz. 19,90

Ademhalings-oefeningen (*Nirgends Fragtes*/Paul Celan)
Rein Bloem

Als twee dichters zich tegelijkertijd maar onafhankelijk van elkaar het hoofd breken over één en dezelfde schilder, dan hebben ze iets gemeen. Dat is het geval met *André du Bouchet* en *Hans Faverey*, die in 1967 de Hercules Seghers-tentoonstelling zagen en meteen geïnspireerd aan het werk gingen:

Du Bouchet in de vorm van notities - *Notes devant Seghers* (in: L'Éphémère, nr. 2) gevolgd door *Fragment de montagne* (idem, nr. 4);

Faverey met een gedicht naar aanleiding van *Rotslandschap met scheepstakelage*, dat hij afbrak omdat hij er niet uit kon komen, later met een reeks *Hommage à Hercules Seghers*, die niet direkt met het voorbeeld te maken heeft, maar de schilder als baken uitzet langs een te volgen weg.

In beider visie speelt het onbetekenende in Segers' werk een grote rol, het *Niets*, een wit waarin allerlei gangbare betekenissen oplossen en dat dus een positieve waarde heeft.

Die eigenaardige paradox bepaalt een soort poëzie, die zou kunnen beginnen bij *Mallarmé*. Het gedicht dat diens verzamelbundel *Poésies* (1899) als een motto opent - *Salut*, een gedicht dat geschreven werd naar aanleiding van een banket dat ter zijner ere werd gegeven en waar hij een feestrede moest houden - begint met de regel:

> Rien, cette écume, vierge vers (= Niets, dit schuim, maagdelijk vers)

waarin het schuim een drievoudige betekenis heeft: champagne, zeegezicht (dat in de rest van het gedicht wordt uitgewerkt) en de luchtbel van een gedicht. Ook de slotregel is in drievoud te lezen:

> Le blanc souci de notre toile (= De witte zorg van ons zeil)

waarin *toile* zowel slaat op het schip, het witte tafellaken of servet en de blanke pagina waarop het woord zijn weg moet vinden.

In al die gevallen heeft dat ‘niets’ een feestelijke klank: lichtvoetige poëzie suggereert op muzikale wijze het Absolute, dat eens door religie, wetenschap of filosofie met woorden bezet werd. Het gat dat in de 19de eeuw in het bastion van waarden en normen werd geslagen, wordt op speelse wijze gedicht, een uitzichtloos geheel van anomie (normenloosheid) wordt omgebogen in dat perspektief van de poëzie.

Maar twintig jaar later is veel van dat hoopvolle verdwenen en zelfs de esprit nouveau van Apollinaire en de zijnen kon een groeiende onzekerheid in wat dan ook niet tegenhouden. In de kring van hemel en aarde bestormende kubisten was er zelfs een dichter die zich aan het algemene optimisme onttrok en minder feestelijk op niets uitkwam.

Die dichter is *Pierre Reverdy:*

Niets

Het geluid van een klok komt dichterbij
Licht dat nadert

of flarden van liedjes
In de boom zoeken vogels houvast
En de andere gaan weg
Ik hoorde alle stemmen komen
Ik wachte op blikken die van de daken zouden vallen
En triest in de straat waar ik mijn armen spreidde
Vergat ik dat iemand voorbij kwam
vlak langs me
Geluiden klonken op
In de verte passeert de menigte
Je ziet alleen nog hoe in de nacht de schaduw langs glijdt
En hoe de muur wijkt van de stoep waar ik sta
De leegte zou ontstaan
Er zou geen aarde meer zijn
En de golf die aan zou rollen
zou een krijgslied zijn
De wereld vervaagt
Op het punt waar ik zal verdwijnen
Is alles uitgewist
Er is zelfs geen plaats meer
Voor de woorden die ik na zal laten
uit: Sources du vent, 1929)

Stap na stap wordt hier de omgeving van zijn kontaktpunten beroofd tot er op het laatst niets over is. Dat klinkt uiterst somber, maar - al zou je dat bij dit gedicht niet zo gauw zeggen, je hebt er een aantal teksten voor nodig - om dat laatste niets is het wel begonnen: pas als alles voorbij is, komt er een lege, open plek in bereik, waar geen normen en betekenissen meer gelden, waar iets grenzeloos en tijdeloos ervaren kan worden, dat moed geeft om opnieuw te beginnen: een nieuwe dag breekt weer aan.

Mallarmés Niets kwam in de plaats voor absolute systemen die hun zeggingskracht verloren hadden; Reverdy's Niets is zonder betekenis, er zit zelfs geen muziek meer in... maar juist dat betekent een ademloze ervaring, het meemaken van een superieure werkelijkheid waar tegen de alledaagse werkelijkheid niet op kan.

Ook André du Bouchet werkt in zijn Segers-aantekeningen dat ‘niets’ uit, maar dan wel in een zin die in de verste verte niet mystiek genoemd kan worden.

Voor hem is het fascinerende van de etsen het telkens opdagen van een wit, l'émergence d'un nul (= het opduiken van een niets), l'hiatus nonsignifiant (= een niets-betekenend hiaat). In het rotslandschap kan de diep in het dal gezonken windmolen geen dienst doen, evenmin de resten van het scheepswant rechts boven in de hoek; maar wel waait op die onmogelijke wijze de wind in en uit hoeken waar hij niet kan komen, blaast die wind het landschap leven in en nemen de bergen een vlucht. Wat vast in de aarde wortelt, recht overeind staat, wordt verbroken en in een nieuwe, dynamische samenhang geplaatst.

Op andere etsen worden rotsen gekliefd door er wit in uit te sparen, d.w.z. door daar niet te etsen, het papier blank te laten; maar die inkeping *werkt* als een wolk die de rots passeert en aldus beweging geeft aan het roerloze totaal. Du Bouchet citeert Mallarmés beroemde zin ‘compte total en formation’ (= totale som in wording) uit Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (= een dobbelsteenworp zal nooit toeval uitschakelen), maar hij maakt er met Segers voor ogen net iets anders van: *rudiments de ae compte*..., flarden, restanten van zo'n totaal; het absolute wordt aan één stuk door opengebroken, al te zware betekenissen worden ongedaan gemaakt.

De inspiratie, de (goddelijke) bezieling komt dan ook niet aan het eind van de tocht zoals bij Reverdy, maar komt in het werk tussenbeide: de wind plooit de bergen los. Een beeld, beter perceptie, als *La montagne en suspense* betekent niet in de eerste plaats overhangende berg, maar zoiets als *uitgestelde berg*, een berg zonder geijkte betekenis.

Over het rotslandschap met scheepstakelage:

> Vrij. Los. Zonder aanhechting. Zoals dat want,
> eertijds, van gronden die het niet voortstuwt.
> Hangend boven de verdwijning van water en van
> de mast... Spoor - in de lucht - dezelfde lucht, altijd -
> van de eerste, te niet gedane betekenis, waarbij zich dan
> het opstuwen van de aarde voegt, die het vooruit gegaan is
> en waarvan het zich nu opnieuw losmaakt...
> Zoals, in de uitgestrektheid van de vlakte vóór het begin,
> deze lijn, die niet toeloopt - van ver gekomen...
> Spoor met opzet bewaard - dat zich boven het niets-betekenende
> hiaat hecht aan een diepte vóór het begin -
> droge aarde die wervelt - van elke vastgelegde tekening...

Dat is even een andere benadering dan die van de wetenschap, die de mogelijkheden van de ets reduceert door vast te stellen dat Segers twee etsen over elkaar heen heeft gemaakt, of liever: over de resten van de een, onzorgvuldig weggewerkt, etste hij een ander die er niets mee te maken had. Voor Du Bouchet is dat *niets* juist *alles* geworden: de een bestaat bij de gratie van de ander. Het hele werk van André du Bouchet is een aanslag op vastgelegde betekenissen. Zelfs toen in mei 1968 de verbeelding aan de macht leek te komen en hij zelf mee op de bres stond, stelde hij zich als dichter waakzaam ter zijde op, om te vechten voor het open woord, het niets-betekenend hiaat.

De opengebroken plekken zijn rustpauze; even kun je op adem komen, dan moet er weer verwoed verder gewerkt worden in de bergen papier, die het moeten hebben van veel wit, veroverd op zinnen vol onderbrekingen.

Het draait om stilte, sprakeloos kijken, maar die stilte heeft alleen zin midden in het geweld van woorden die cliches aanvechten.

Du Bouchet verzet bergen werk en staat maar nauwelijks stil.

Ook in het werk van Faverey speelt *afbreken* een grote rol. Een karakteristiek voorbeeld is het niet gepubliceerd gedicht over het rotslandschap met scheepstakelage, maar hij zegt het in *Dichters bij Segers*, een film gemaakt voor Beeldspraak van de N.C.S. (25 oktober 1977).

Twee passages waar hij kort na 1967 niet uit kon komen, heeft hij tien jaar later weggewerkt door daar rond voor uit te komen:

> twee zinnen verwijderen
>
> verwijderd
>
> vijf woorden schrappen
>
> geschrapt

om op deze, paradoxale, wijze het gedicht alsnog af te ronden! In *Gedichten* 1 (1968) wordt een aantal malen letterlijk afgebroken:

> De 1e druif: pets!
> de 2e druif: pets!
>
> de de-

of

> een spel zo eenvoudig
> dat ik het graag-.

en de bundel eindigt op de zin:

> breukwaarts door het ei).

waarmee het mechanisme van ‘een beweging in de kiem smoren’ of ‘iets opzetten en meteen ongedaan maken’, dat de hele bundel bepaalt, zijn bondigste formule vindt.

Ook in *Gedichten* 2 (1972) wordt veel gebruik gemaakt van ruptures, maar toch zijn die van andere aard dan bij Du Bouchet. De slotregel maakt een meer voltooide indruk:

> Kom lief- drink je glas leeg.

en die indruk wordt bevestigd in de openingsreeks van *Chrysanten, roeiers* (1977), de Segers-hommage, waarin te lezen staat:

> Nog vrijwel niets
> heeft mijn vers
>
> van wat zich doorbreekt

Zich doorbreekt, dat is het wat Segers in een aantal etsen lukt en waarheen Faverey op weg is. Dat betekent, dat eigen en andermans grenzen

overschreden worden en een niemandsland bereikt wordt, waarin alles op kan gaan. Weer een mystiek bereik dus, anders dan bij Du Bouchet die van geen kanten mystiek genoemd kan worden. Maar ook anders dan gebruikelijke mystiek, het opgaan in een totaliteit. Mallarmé ging op in poëzie; Gorter - om een voorbeeld van een andere soort poëzie te noemen - in natuur, filosofie of politiek; Reverdy in de leegte, Faverey in het tijdeloze. Binnen het soort poëzie dat ik probeer af te bakenen, het soort dat gekenmerkt wordt door het paradoxale Niets, door het samengaan van konstruktie en destruktie, het ontbreken van referenties en vaststaande betekenissen, zijn soms de verschillen groter dan de overeenkomsten. Zo springen Du Bouchet en Faverey op verschillende wijze om met de dimensies van ruimte en tijd: tijd lijkt niet te bestaan voor Du Bouchet, hij treft er hoogstens nog de sporen van aan in ruïneuze ruimten, terwijl Faverey nauwelijks ruimte kent - zijn poëzie doet het juist zonder kontekst en situatie - maar de vierde dimensie onder controle probeert te krijgen: de tijd.

Segers slaagt daarin, hij doorbreekt zich, Faverey is er na aan toe, de woorden *Nog vrijwel* staan er niet voor niets. *Haast, vrijwel, bijna* en nog andere synoniemen blijken sleutelwoorden, ze spelen door de hele bundel heen. Het kontroleren van de tijd is een ideaal, een limiet, die zelden of nooit bereikt wordt en dan trouwens toch weer plaats moet maken voor tijdsverloop, d.i. vergankelijkheid, slijtage.

Er is al wel eerder opgemerkt dat Faverey het in laatste instantie over de dood heeft, de vernietiging die aan alle konstruktieve pogingen een einde maakt. ‘Ik ben een doodsdichtertje’ zegt hij in het Soma-interview met Remco Heite.

Het is waar: hoeveel gedichten eindigen niet op afbraak; *Afbraak in aanbouw* heet het al in het allereerste gedicht in de bundel van 68.

Maar in wezen is het gekompliceerder: vlak vóór de dood toeslaat, kan een spelletje tijdrekken gespeeld worden: wie erin slaagt een volmaakte cirkel te trekken houdt even de dood uit de buurt. Veel gedichten koersen landinwaarts, van een zeenaar rivierlandschap en het is niet moeilijk de Styx daarin te zien. Maar juist aan die oever, als men is uitgeroeid, kunnen er ogenblikken van zeldzame ontspanning ontstaan; de overkant mag dan dreigend nabij zijn, hij is tegelijkertijd zo ver weg als hij nog nooit is geweest. In het voorlaatste gedicht van de Segers-reeks is het bijna zo ver:

ik zie het me al doen.
De boot, op het land

getrokken, is niet meer
van mij; hoeft niet meer
van mij te zijn. Ik ben
haast waar ik wezen moet:
al was ik het zelf

die op de oever zit, of
liever: op de oever ligt

maar garantie geeft dat nog allerminst; ook in de eerste bundel lijkt het rustpunt dichtbij: Op deze of gene oever:

zo'n gladde machine.
Eentje die afgekoeld is,
zich nu afdroogt.
Daarna gaat hij liggen;

(gaat zij liggen).

maar twee gedichten later schieten woorden weer tekort:

Beulen
(en roeiers).

Wat een rivierlandschappen;
wat een ongemakkelijke ruimten.
En wat een klungelig

instrumentarium vaak.

Misschien is er in die bundel maar één gedicht, waarin de cirkel volmaakt is; de nul voltooid:

Deze hier maakt een buiging

naar waar niets is;
pakt het touw op,

rolt het touw op,
blaast de letters weg

en gaat zelf ook weg.

Dat heeft wel met het stilzetten van de tijd te maken - zoals een kind ademloos en zonder besef van tijd kijkt naar een fakir in het cirkus, nooit duurt dat lang genoeg - maar het absurde van de situatie (die er niet is) is niet zo direkt betrokken op dood.

Toch schuilt er in ook de meest absurde taferelen van Faverey, die ook gemaakt zijn voor wie niet helemaal van gein verstoken is, ernst. In het inmiddels beroemd en berucht geworden *Man & Dolphin, Man en Dolfijn* uit Gedichten 2 wordt een dolfijn op allerlei manieren de wacht aangezegd: hij moet bal zeggen, b/a/l. Meer gebeurt er niet in de reeks van vijf gedichten. Bal; ball, say; zeg- daar gaat het om. Maar die man, een engelsman en de dichter is zijn doublure, is bezig met een onmogelijk karwei: hij probeert een dolfijn *bal* te laten zeggen met geen ander instrumentarium dan zijn stem. Klungelig, hij brengt er geen bal van terecht, maar intussen is hij doende. Hij probeert de meest onmogelijke coloraturen en variaties uit, hij is er eindeloos mee bezig, zoals Segers met titteltjes en jota's het wit van zijn papier omspeelt. Hij experimenteert, hij vertraagt met grenzeloos geduld het tempo waarin hij spreekt, hij heeft nergens anders aandacht voor; hij ontbindt zijn woord in faktoren: b/a/l, langzamer kan het niet. Hij heeft er *Niets* van terecht gebracht.

Tenslotte: hoe loopt de hommage aan Hercules Segers af? Net zo als het in de andere hommages van *Chrysanten, roeiers* toegaat (Couperin, Sapho en ook Meneer Lepinsky): de voorbeelden zetten die tijd stil en de bewonderaar die zijn eigen gang gaat komt ze bijna opzij of bereikt als zij een moment van verademing:

Drie etsen van Segers

Rook uit het rookgat,
het geruis in de trechter,
je sporen, zich achter-
volgend in het zand.

De ruïnes aan de Eufraat,
of elders. De zuilen
te Palmyra, of elders.

In beweging te volharden;
de beweging aan te kleven,
als het niet bestaat:
bewegen, beweging.

De pijl staat stil.
De boot ligt op de oever,
de spin krijgt zijn vlieg
nooit leeg. Tussen dood
en leven springt
zelfs geen vlo.

De filosofen van de school der Eleaten beredeneerden dat Achilles een vóór hem gestarte schildpad niet in kon halen, dat de pijl nooit in de roos komt, omdat er steeds nog de helft van de hele weg is af te leggen, de helft van de helft van de helft van de helft van de helft... nooit komt Achilles er voorbij, nooit komt de pijl in de roos, hij lijkt op het laatst (!) stil te staan.

Dat is een onmogelijke redenering, wij weten dat de held de schildpad voorbij sprint, dat de pijl doeltreft. Maar ontzenuw het argument maar eens! Faverey doet het omgekeerde: hij maakt het onmogelijke waar. Tussen twee onmogelijkheden, de stilstaande pijl en de spin die maar doorzuigt, ligt de boot op de oever; in het landschap van de dood, die even geen dood meer is omdat hij samenvalt met leven; daar is geen wrikken aan. Daarna kan het leven zijn rechten weer hernemen, zich losmaken van zijn evenbeeld, er kan dan worden doodgegaan. In zulke gedichten houdt Faverey de laatste adem in vóór hij die uit moet blazen.

Omdat het zich niet meezat,
moest het anders; ademhalings-
oefeningen. Geen troostte haar
van al haar liefhebbers.

(uit: De weg via, Gedichten 2)

Binnen het soort poëzie dat over niets gaat, komen Reverdy, Du Bouchet en Faverey ieder op hun eigen wijze op adem: Reverdy na langdurig benauwen, Du Bouchet om weer verder te gaan. Faverey om dood te gaan. In alle drie gevallen heeft dat met troost te maken en wat de liefhebbers betreft - ik denk dat het meezit en dat het betrekkelijke stilzwijgen rond deze dichters verbroken wordt.

André du Bouchet De witte motor
vertaling Rein Bloem

I

Snel legde ik
dat nutteloze windsel af

ik vond weer de weg
vrij
en zonder hoop

als hakhout
of een steen

ik schitter

met de hitte van de steen

die lijkt op iets kouds
tegen het lijf van het veld

maar ik weet van hitte en kou

de geleding van het vuur

het vuur

waarvan ik het hoofd
zie

de witte leden.

II

Het vuur doorbreekt op verschillende punten de doffe kant van de hemel, de kant die ik nooit had gezien.

De hemel die zich omhoogwerkt even boven de
aarde. Het zwarte vlak. Ik weet niet of ik hier ben
of daar,
in de lucht of in het spoor.
Delen lucht vertrap ik als kluiten.

Mijn leven blijft staan bij de muur of zet zich in gang waar de muur blijft staan, in de losgebrande hemel. Ik houd niet op.

III

Mijn verhaal zal de zwarte tak zijn
die een hoek maakt in de hemel.

IV

Hier opent hij zijn witte mond. Daar hoedt hij zich
over de hele linie, met deze geknotte bomen, deze
zwarte gedaanten. Daar weer neemt hij de zware en
warme vorm aan van de vermoeidheid, als ledematen
van de aarde ontveld door een ploeg.

Ik blijf staan aan de rand van mijn adem, als bij een deur
om zijn schreeuw te horen.

Hier buiten ligt een hand op ons, een zware en koude
oceaan, alsof men meeging met de stenen.

V

Ik ga uit
in de kamer

alsof ik buiten was

tussen onbewegelijke
meubels

in de hitte die trilt

in zichzelf

buiten zijn vuur

er is altijd
niets

de wind.

VI

Ik loop, één met het vuur, in het vage papier
vermengd met de lucht, de ontkrachte aarde.
Ik leen mijn arm aan de wind.

Ik ga niet verder dan mijn papier. Heel ver
voor mij uit dicht het een ravijn. Even
verder in het veld zijn we bijna op gelijke
hoogte. Half tot onze knieën in de stenen.

Vlakbij praat men van wond, praat men van een
boom. Ik herken mij. Om niet gek te zijn. Mijn
ogen niet even zwak te laten worden als de aarde.

VII

Ik ben in het veld
als een druppel water
op rood ijzer

zelf wordt dat onzichtbaar

de stenen gaan open

als een stapel borden
die men in
zijn armen houdt

als de avond ademt

ik blijf
met die witte en koude borden

alsof ik de aarde zelf
vast hield

in mijn armen.

VIII

Er rennen al spinnen over mij heen, over de verminkte
aarde. Ik sta op recht boven de akkers, op de korte
en droge golven,
            van een veld voltooid en blauw
geworden, waar ik ongemakkelijk loop.

IX

Niets voldoet me, ik voldoe aan niets. Het vuur dat
ademt zal de vrucht zijn van die dag, op de samen
vloeiende weg die erin slaagt wit te worden in de
geschampte ogen van de stenen.

X

Ik rem om het lege veld te zien, de hemel
boven de muur. Tussen de lucht en de steen
betreed ik een veld zonder muur. Ik voel
de huid van de lucht, en toch blijven we
op afstand.

    Buiten ons is er geen vuur.

XI

  Een grote witte bladzij trillend
in het geteisterde licht totdat wij
naderen.

XII

Terwijl ik de hete deur loslaat, de ijzeren greep,
sta ik voor een geluid waar geen einde aan komt,
een traktor. Ik raak de diepte van een ruw bed,
ik vang niet aan. Ik heb altijd geleefd. Ik zie
de stenen scherper, vooral de schaduw die ze vat,
de rode schaduw van de aarde op de vingers als
die broos is, onder zijn weefsels, en als de
hitte ons niet verborgen heeft.

XIII

Dit vuur, als een muur die gladder is loodrecht op
de andere en hevig geschampt tot aan de top waar
hij ons verblindt, als een muur die ik niet laat
verstenen.

De aarde heft zijn ernstig hoofd.

Dit vuur als een open hand waaraan ik geen naam
wil geven. Indien de werkelijkheid tussen ons
is gekomen als een wig en ons uit elkaar heeft
gedreven, dan komt het omdat ik te dicht bij
deze hitte was, dit vuur.

XIV

Zo heb je die windflitsen gezien, die grote
schijven van gebroken brood, in het bruine
land, als een hamer uit zijn bast die zwemt
tegen de stroom zonder rimpeling in, waar men
alleen het ruwe bed van ziet, de weg.

Die scherpe flitsen, die scheermessen afgezet
door de wind.

De stenen overeind, het gras tot de knieën.
En wat ik niet ken van opzij en van achter,
zodra het zwijgt: jij, als de nacht.

Je verwijdert je.

Dit uitgespannen vuur, dit vuur dat niet uitgeput
is en dat ons in vlam zet, als een boom, langs de
helling.

XIV

Zo heb je die windflitsen gezien, die grote
schijven van gebroken brood, in het bruine
land, als een hamer uit zijn bast die zwemt
tegen de stroom zonder rimpeling in, waar men
alleen het ruwe bed van ziet, de weg.

Die scherpe flitsen, die scheermessen afgezet
door de wind.

De stenen overeind, het gras tot de knieën.
En wat ik niet ken van opzij en van achter,
zodra het zwijgt: jij, als de nacht.

Je verwijdert je.

Dit uitgespannen vuur, dit vuur dat niet uitgeput
is en dat ons in vlam zet, als een boom, langs de
helling.

XV

Wat blijft na het vuur, zijn de onaanzienlijke
stenen, de koude stenen, de munt van as in het
veld.

Er is nog het geraamte van het schuim dat
rinkelt alsof het opspatte uit de
boom verankerd in de aarde met gebroken nagels, dit
hoofd dat opduikt en zich rangschikt, en de
stilte die ons opeist als een groot veld.

Le monteur blanc (Dans la chaleur vacante) In de openstaande hitte.

Paul Celan zes gedichten uit *Zeitgehöft*
vertaling Peter Nijmeijer

De walvis, van zijn zinkende voorhoofd

lees ik je af -
je herkent mij,

de hemel
stort zich
op de harpoen

zesbenig
hurkt in het schuim
onze ster,

langzaam
hijst hij die het ziet
de mondjesmaat troost op: het
baltsende niets.

De Polen

zijn in ons,
onoverkomelijk
tijdens het waken,
we slapen er heen, tot voor
de Poort van Erbarmen,

ik verlies jou aan jou, dat
is mijn sneeuwtroost,

zeg dat Jeruzalem *is*,

zeg 't alsof ik dit was,
jouw witheid,
alsof jij was
de mijne,

alsof we zonder ons wij konden zijn,

ik doorblader jou, eeuwig,

jij bidt, jij bedt
ons vrij.

De koningsweg achter de schijndeur,

het door het tegen-
teken met dood omgeven

Leeuwsteken ervoor,

het gesternte, gekapseisd,
vermoerast,

jij, met de
de wonde doorgrondende
wimpers.

Weggezalfd,

in de steen-
tarwe, buiten,
door zingende
handen,

de halve scabiosa,
spaarzaam,
voor het trommelvlies splijt,

onder de linker
voet
een raam - die
van de aarde?

Wat bittert

naar binnen?

De grote enigheden
vergroeien
in de hoorschorshymne,

zalig
smoezen de duimschroeven op
monsters
rekbankhoogte,

de beslissende
adempauzes
krijgen
aanvoer,

in de telkamer,
opstandig,
bidden de ringen
de rest aan.

De neergelaten

godenduimen, ik in
schorshemd, haal
de onderste boomkruipers binnen, snel
wordt 't vandaag, voorgoed, de
markeringen, het
stralengebroed,
komen
over de anti-materie
gedanst, naar jou,
in de kometen-
aanplant.

Poezie en poezie
Jacques Hamelink

(fragment uit *De droom van de poëzie*, een poëtische en levensbeschouwelijke beginselverklaring die voorjaar '78 in boekvorm bij de Bezige Bij verschijnt)

Ik heb het gehad over een open benaderingswijze van de werkelijkheid, voor welke de wereld reëel is en een raadsel dat we vergeefs proberen te doorgronden, en over de toegespitste en geslotene van onze gemanipuleerde konsumptiemassa's en van het zeer veelomvattend zowel gemanipuleerd als manipulerend avantgardisme dat het geestelijk klimaat van onze eeuw bepaalt. Uiteraard is de cesuur bij geen sterveling absoluut en ondoorbreekbaar en waar hij dat lijkt hoeft hij het niet te zijn. Toen tot de atheïstische bolsjewiek Zinoviev doordrong dat het NKVD-personeel hem slechts uit zijn cel gehaald had om hem naar de executiebunker te brengen, riep hij niet de Kremlingod aan die hem verraden had maar die van Israël. Met die open en gesloten benaderingswijze korrespondeert een open en gesloten dichterschap, een open en gesloten poëzie. Dat is een indeling die temidden van de gangbare pogingen tot systematisering verwarring kan wekken.

We zijn gewoon, in-poëticis, om onderscheid te maken naar taal, we praten over moderne poëzie en impliceren zo een andere, oudere, misschien klassieke en al dan niet als achterhaald beschouwde. We hebben het over experimenteel en niet experimenteel, over hermetisch en onmiddellijk toegankelijk, feitenpoëzie en gevoelspoëzie, - om maar niet te spreken van revolutionaire en burgelijke, koude en hete, gemaakte en - blijkbaar - ongemaakte, weggooi- en - blijkbaar - bewaarpoëzie.

Tegen die onderscheidingen, althans tegen een aantal ervan, is geen enkel bezwaar aan te voeren. Ze vergemakkelijken de konkrete bespreekbaarheid van gedichten, ze helpen ons om te leren verschillen te zien en gedichten te plaatsen in het raam van de literaire ontwikkeling waarin ze thuishoren. Maar daarmee zijn we er niet. De literatuur en het centrum daarvan dat poëzie heet, is meer dan een in zichzelf uitmondend circuit. Dat wordt door degenen die van termen als de genoemde gebruik maken doorgaans ook niet ontkend. In veel gevallen zullen ze de eersten zijn om ons erop te wijzen dat poëzie niet anders kan dan de werkelijkheid reflekteren waarin ze ontstaat.

Ze reflekteert die natuurlijk, maar daar is weinig mee gezegd. Aan dit automatisme horen we ons niet te vergapen, ofschoon het op zich even verbazend is als het feit dat, op deze planeet tenminste, een losgelaten steen altijd valt en nooit opstijgt. De vraag is: hoe reflekteert poëzie die werkelijkheid, en wat verstaan we daaronder.

We zouden er geen goed aan doen wanneer we de wereld opvatten als een onveranderlijke toestand. Dat is hij niet. Hij is, doorstroomd van de tijd, aan voortdurende verandering onderhevig en wij zijn het die, terwijl we zelf veranderen, deze veranderingen teweegbrengen. We doen dat met iedere daad en met elk woord. We doen het op een bijzondere manier en zelfs in een bijzondere mate, nog altijd, met het dichterlijke woord.

Als de wereld een onveranderlijke (en onveranderbare) toestand was zouden wij geen enkele behoefte aan nieuwe poëzie voelen. We zouden volstrekt tevreden zijn

met de poëzie van het verleden, gesteld dat er in dat verleden poëzie geschreven was: iets waarvoor dan toch toen verandering en beweeglijkheid had moeten bestaan.

De wereld is niet een grootheid die bestaat buiten onze aandacht om, hij is iets dat wij doorlopend vormgeven, modificeren, veranderen. Hij is iets wat door ons *geschapen* wordt. En dat doende zijn wij geen ogenblik in staat, of bereid, om onze al dan niet heldere visie, onze eigen inbreng, uit te schakelen. Die is nu juist waarvan we gebruik maken om aan de werkelijkheid gestalte te geven. De werkelijkheid dat zijn wij zelf. Hij is het beeld dat we ons maken van onszelf. Maar in hoever zijn we onzelf en zijn we van onszelf? Gesteld dat grote delen van ons bewustzijn buiten werking raakten terwijl de werking van andere delen zich daardoor toespitste en verhevigde. In hoever is ons geestesoog dan helder en in hoever zijn we geloofwaardig als we ook dan nog met klem beweren volstrekt onszelf te zijn?

En hoe staat het met dat van-onszelf zijn? Dat een kind niet het eigendom is van de ouders weten we. In die zin is het ‘van zichzelf’, ofschoon de ouders voorlopig nog verantwoordelijkheden dragen voor het kind die ze later zullen afstaan. Is dat het moment waarop het volwassen geworden kind volledig gaat toebehoren aan zichzelf? Nee, want in de eerstgenoemde zin behoorde het zichzelf toe van meet af aan en in een heel andere zal het nooit uitsluitend van zichzelf zijn maar, zichzelf wezend, altijd blijven toebehoren aan zijn ouders en grootouders, aan zijn hele voorgeslacht en in de laatste instantie aan het voltallige mensdom van het verleden waarvan nog amper een spoor lijkt te resten, op het duidelijke spoor na dat het nu levende en zich misschien van niets bewuste kind is. Op zijn manier zijn we allemaal kinderen en het zou goed zijn als we iets meer konden bewaren dan meestal lukt van de onbevangenheid die de kinderen om ons heen tentoonspreiden jegens spoken. De gemeenschap van de mensen is namelijk niet enkel een gemeenschap in de ruimte van het heden, de gemeenschap der levenden. Hij is ook de gemeenschap in de

tijd, de gemeenschap van levenden en van hen die wat eens hun leven was aan ons hebben doorgegeven, zoals ze wat hun wereld was hebben afgestaan aan ons.

Dat houdt in dat we veel meer van anderen zijn dan van onszelf en dat ons het beheer is opgedragen van een erfenis aan werkelijkheid die oneindig uitgebreider is dan alleen maar onze individuele en gezamenlijke realiteit hier en nu. Vergeleken bij de realiteiten die waren is de onze niet meer dan het topje van een ijsberg. Dat dit topje boven water uitsteekt en dat wij erop leven maakt het niet meer tot werkelijkheid dan het onzichtbare massief onder water. Het woord ijsberg vat wat zich boven en wat zich beneden de waterspiegel bevindt samen. Wie het per se voor alleen de top gebruikte, en ontkende dat het onzichtbare lichaam in de diepte bestond, of wie beweerde dat het wel bestond maar niet uit dezelfde stof als de 'ijsberg' was opgebouwd, zou verbazing oogsten, dezelfde verbazing waar wij zo slecht toe in staat zijn als we mensen horen zeggen dat aktualiteit en realiteit toch het enige blijken wat ertoe doet en waarop oriëntatie mogelijk is. Ze vergissen zich, maar hoever zijn wijzelf gevorderd in ons obscurantisme? Hoe maken en lezen we gedichten?

Ik ben me ervan bewust met de termen open en gesloten poëzie geen gruisje bij te dragen tot de bouw van een literair-kritisch begripsapparaat. Ik acht me daartoe niet gekwalificeerd en het was ook mijn bedoeling niet. Er zijn, ofschoon ik het belang ervan zeker niet onderschat, belangrijker zaken dan literatuurwetenschap. En, ofschoon ik het belang daarvan nog minder meen te onderschatten, zelfs belangrijker zaken dan gedichten. De oppositie open-gesloten bedoelt allerminst een formeel houvast op poëzie te bieden. Van dat soort houvasten hebben we er na driekwart eeuw avantgardisme - vaak ook poëziekritisch avantgardisme - denkelijk voorlopig voldoende. Hij bedoelt slechts enige helderheid te verschaffen op dat terrein waar die in onze tijd maar sporadisch aanwezig is en tot waar de dichterlijke aktiviteit van de meesten zich niet meer uitstrekt, terwijl het de overgeblevenen steeds meer moeite kost om zich naar dat veld, dat een zeer aangrenzend veld is, een weg te banen.

Voor wie het menselijk gehoor au serieux neemt zijn een aantal zaken die in de seriële en postseriële muziek als struktuurelementen gehanteerd worden volkomen fiktief. Mijn oor althans ziet geen kans om zich bijvoorbeeld de stilte van Cage te realiseren als muzikale vorm. Stilte puur is geen muziek maar gaat eraan vooraf of volgt erop. Muziek-esthetische waardering is principieel onmogelijk want er is niets waar die zich op zou kunnen richten. Een witgespoten wand van acht bij drie meter wordt, op zijn beurt, door het oog niet als schilderkunstige struktuur gewaardeerd. Dat men ons zegt dat wij die wand als schilderij dienen te zien zodra hij ons als zodanig gepresenteerd wordt, verandert daar niets aan.

Idem een literair werk dat zich tot vorm verklaart zonder dat die in de geest van de lezer realisabel is. Een voorbeeld: de *Cantos* van Ezra Pound, waarvan ik weiger aan te nemen dat de verhouding van het geheel tot de delen en omgekeerd voor de lezer, als hij zich niet in de dolste bochten wenst te wringen, ook maar enigszins transparant wordt. Noch rationeel noch emotioneel is de struktuur van het geheel realiseerbaar. Het aantal stemmen dat Pound zich aanmeet en de hoeveelheid materiaal die hij aansleept is astronomisch, maar nergens wordt - en de naam *Cantos* geeft aan in welke richting Pound wedijvert - een inherent ordeningsprincipe duidelijk. Het geheel blijft een amorfe massa. De lezer krijgt geen enkele sleutel in handen, tenzij hij de cantor zelf als de sleutel aanvaardt en eenvoudig zegt dat hij de *Cantos* groots vindt 'because they express Pound', wat voornamelijk op een dooddoener lijkt.

Daaraan kan bovendien toegevoegd dat de grandeur van Pounds persoonlijkheid onderhevig is aan twijfel; in elk geval wordt zo de diskussie verplaatst naar een terrein waarop een lezer niet de plicht heeft zich te begeven.

Bij dit en soortgelijke montagewerk is de geslotenheid zo goed als totaal. Wij, lezers, zijn geëxcludeerd en we blijven dat, ook als we beweren het onaanvaardbare domweg toch te aanvaarden. Zoals sommige komponisten gekleurde ruis gebruiken ter vervanging van het literair-konstruktivistische akkoord, zo neemt in de literair-konstuktivistische sektor verbale ruis de plaats in van taal. Met dat eindproduct lijkt het eindpunt bereikt. Het valt mij tenminste moeilijk om in te zien hoe men de taal nog verder zou kunnen vergruizen dan door inschakeling van de machine. Maar misschien valt het eindpunt niet samen met het nulpunt en kan er, als dat gepasseerd is, voor wat overblijft een minteken geplaatst, waarna een genie op het idee komt dat mikrospul tot de eindelijk verwezenlijkte méta-langage uit te roepen.

Dit type geslotenheid is, in de literatuur, nog steeds vrij schaars. Het van nature open, traditioneel en betekenishebbend karakter van de taal vormt, behalve voor fanaten en dogmatici, blijkbaar nog steeds een te groot obstakel. De gangbare geslotenheid, waarvan de grote meerderheid van de dichters in onze tijd blijk geeft - ik meen dat we er vrijwel allen in verschillende gradaties exponenten van zijn - is een andere. Het is de geslotenheid van de dichter die, wat hij zich misschien ook wijsmaakt, bij gebrek aan andere utensilia bijna volledig is aangewezen op zijn poëtische intuitie (dit in tegenstelling tot de zuivere konstrukteur, die zegt daaraan weinig of niets te hebben, er alleen hinder van te ondervinden of vergeten te zijn wat de term betekent). Persoonlijke intuitie is natuurlijk een eerste vereiste voor ieder dichter, maar er bestaat een intuitie die daar ver boven uitreikt en waarin de intuities van de dode dichters uit zijn taalgebied en uit zijn wereld gebundeld werden: de bovenmenselijke intuitie die we traditie noemen.

Als betrekkelijk gesloten dien ik dus de dichter te karakteriseren die, intuitief, dat deel van het werkelijkheidstotaal ontgint dat een bewustzijnsvernauwde, slechts in het nu en de poëzie van nu geïnteresseerde tijd hem aanbiedt en die niet meer doet dan dat en geen verdere vragen stelt noch antwoorden vindt, althans niet met dat gedeelte van zijn bewustzijn waarover hij de supervisie heeft. De poëzie van die man zal niet anders kunnen dan zijn eigen gesteldheid weerspiegelen en een gesloten poëzie zijn, met dien verstande dat resten, of beginsels, van een ruimer verbeeldingscentrum in hem aan bod kunnen komen, desnoods zijns ondanks, en zijn poëzie flitsen van openheid geven. Maar hij blijft een gedeeltelijk dichter, schrijver van een gedeeltelijke want op instinkt drijvende poëzie, die tenslotte, wat voor positieve eigenschappen ze misschien ook bezit, bearensd wordt door de begrensheid van haar eigen scoop.

Open noem ik de dichter wiens persoonskern en en intuitie niet getroubleerd raakten en die bovendien het bewustzijn in zich draagt van de kultuurhistorische filosofische, morele en uiteindelijk religieuze* dimensie van de werkelijkheid waarbinnen het menselijk bestaan, naar tijd en plaats verschillend zich afspeelt. Vanzelfsprekend is hij zich van dit alles niet bewust doordat dit bewustzijn hem toevallig meer dan anderen werd aangeboren maar doordat hij zich de moeite getroost het te verwerven en het tot ontplooiing te laten komen. Die openheid is, zij het dat maar weinigen de handschoen opnemen in onze tijd, de grootste en oudste uitdaging aan de dichter. Wat men hier en daar ook beweren moge over de poëtische wapenfeiten van de twintigste eeuw, er zijn waarschijnlijk slechts een handvol namen van dichters te noemen die zegevierend uit de strijd tevoorschijn gekomen zijn. Daartoe behoren dan m.i. in elk geval een Valéry, een Stevens, de late Yeats, een Mandelstam en op onze bescheidener schaal een Leopold en een Nijhoff, wier werk noch vormfetisjisme begunstigt noch blijk geeft van de bewustzijnsvernauwing die iemand als Achterberg, een van onze potentieel rijkste dichters tot het type van de intuitieve geslotene, van de gedeeltelijke dichter bij uitstek maakt.

De open dichter hoeft geen geleerde te wezen. Hij ervaart zich ongetwijfeld als een ongespecialiseerd iemand, als op vrijwel alle gebieden een leek, maar hij is noodzakelijkerwijs wel wat men vroeger noemde een ontwikkeld man; een man die weet dat Bewältigung der Vergangenheit zijn onophoudelijke opgave is, niet speciaal de nabije Vergangenheit waarin de gasovens rookten maar van het verleden zover als mensen zich heugen. Hij weet dat die Bewältigung een zaak is van rouw om en verzoening met de doden die hem hun gevecht, hun tijdelijkheid en hun dood nalieten. Ook die is erfenis, die hij zal moeten aanvaarden en die hem leert zich te verzoenen met zijn eigen dood en met die van degenen die na hem komen. Hij weet tevens, als hi j kaddish zegt voor zichzelf en voor allen en als hij zich vaak verdiept in wat geweest is, dat hij dat niet doet om aan het heden, dat hem inderdaad benauwt (maar ook betovert) te ontkomen, maar om het met een ruimer inzicht dan hij bezat tegemoet te treden, vrijer en verzoeningsgezinder.

Poëzie ontkomt er niet makkelijk aan te spiegelen wat haar dichter bezielt. Uit een gesloten bewustzijn gesloten poëzie. Van de poëzie resulterend uit de zojuist geschetste houding staat wel de openheid bij voorbaat vast, niet de poëzie. Oorzaak daarvan is de weerstand die de hedendaagse dichter ondervindt bij de fusie van voor hem, zeker aanvankelijk, ongelijksoortige en elkaar afstotende grootheden, namelijk de poëtische intuitie - zijn subjektieve sensibiliteit- en het tijdsbesef, het besef van de lange ontwikkeling die in hem, menselijk en artistiek gezien, zijn voorlopige bekroning vindt. Hij zal, zeker in het begin, zijn poëtische intuitie onder druk moeten zetten, discipline aanvaarden. Pas na verloop van tijd en alleen als hij zich blijft inspannen zal misschien de begrensde intuitie zijn grenzen verruimen en zullen de twee oorspronkelijk met elkaar strijdige krachten zich verbinden en elkaar beginnen aan te vullen. Het tijdsbesef *zelf* zal dan tot zijn poëtische intuitie gaan behoren.

Waar dat bereikt is, door een lange en vaak pijnlijke training, waarbij de dichter misschien het gevaar loopt zijn kreatief vermogen tijdelijk te verliezen, zal het gedicht poëzie kunnen zijn en de openheid reflekteren die, naar dan pas zichtbaar wordt, haar

* *Dit woord uiteraard opgevat in wat Thomas Hardy genoemd heeft 'its essential and undogmatic sense'.*

diepste zin haar allerbelangrijkste kwaliteit is, bij ontstentenis waarvan ze verwordt tot een tijdverdrijf of tot een zichzelf propagerende en programmerende vormenjacht.

De ontwikkelingsgang van een man als T.S. Eliot maakt overigens duidelijk dat de vertegenwoordiger van het opene niet geacht moet worden iemand te zijn aan wie, op grond van zijn historisch besef, scherpziendheid en gerijpt voorstellingsvermogen, een staat van genade ten deel valt die hem niet meer kan ontglippen. In Eliots blijkbaar voorbehoudloze identifikatie met alles wat traditie was zitten onmiskenbare elementen van regressie. Net zo goed als de gangbaarder avantgardistische zogenaamde progressie is ook die een stagnering, kroos op een vijver, geslotenheid. Waarbij valt aan te tekenen dat hij die nooit gebalanceerd heeft ook niet weet wat het is om zijn evenwicht te verliezen.

Eliot was bang, heeft Pound ooit gezegd; hij had van het begin af iets nodig waarop hij kon steunen. Ook Pound zelf was blijkbaar bang en ik zie enig verschil tussen hun beider steunpunten. Een dichter moet kennelijk niet bang zijn of hij moet in staat zijn zijn angst te overwinnen dan wel ermee te leren leven. Hij is geen soldaat, die misschien op de vlucht slaat of zich blindelings en wanhopig in de sprong voorwaarts stort. In beide gevallen wordt door de dichter een verlies geleden waar de soldaat geen boodschap aan heeft maar dat hém aantast in het enige wat hij wezenlijk bezit, àls hij het bezit: zijn openheid.

Drie gedichten van

Gerrit Kouwenaar
Eerste gedicht

achtergelaten landschap

Ook je landschap werd oud, zelfs
het geluk oneetbaar te zijn
is verteerd

ooit stapte je mis op een vlinder
en wat gebeurde gebeurde, thuis viel
een engel je naam uit en je mond
kwam over je lippen, inktvlek
en wikke over en over

Gerrit Kouwenaar
Tweede gedicht

thuis van de jacht, erg oude
aarde aan je lichaam, stond je
in je muur als een raam

keek je neer op je langzaamste velden, bed
dat je één dag onsterfelijk maakte
aan de dood wende

een gedicht dat zichzelf opzei, blinkend
in je ruiten zolang
er licht was

Gerrit Kouwenaar
Derde gedicht

niets meer te schrijven, alles van ijzer, alles
staat stijf van de tijd

alleen je weg loopt weg uit het einde, niets
moet hier blijven

over je landschap hetzelfde landschap, hand
verpakt in zijn handschoen, overal gaten
waar het gedicht was

Een aardappel is *geen* gedicht
De beste gedichten schrijft men aardappels schillend
J. Bernlef

overpeinzingen bij 17 jaar gedichten schrijven. Naar aanleiding van C. Buddingh's ‘Ars poetica’
Voor C. Buddingh' Amsterdam 1960/1977

Bergen aardappels heb ik geschild: zandaardappels, stukkokers, ontelbare hoeveelheden eigenheimers heel voorzichtig krieltjes van hun huid ontdaan ondertussen schreef ik gedichten
d.w.z. met mijn hoofd
goede gedichten, slechte gedichten
net zoals ik goede en slechte aardappels in handen kreeg.

Wat was het voordeel van het aardappelschillen tijdens het gedichten schrijven? Ik leerde de groenteboer beter kennen. En ik wist op het laatst alles over aardappels (de vrolijke, verjongde glans van pasgewassen, ontpitte aardappels, het luidruchtige gebonk als ze in een pan op het gas gaar stonden te koken, de zijïge kruimigheid wanneer je er met een vork in prikte of de glazige weerbarstigheid waarmee ze als een steen in twee helften uiteen vielen)

Ja, ik leerde veel over aardappels, zoveel zelfs dat ik alles over gedichten schrijven vergat.

Toen ik er op een dag, al aardappels schillend, toch weer aan dacht, kon ik alleen maar aan het woord *aardappel* denken.

Het klonk mij zo vreemd in de oren dat ik de Van Dale erbij haalde. De Van Dale was zo groot dat er geen plaats meer was voor de aardappels. Die zette ik dus weg. Gelukkig stond het woord erin. Vervolgens legde ik het aardappelmesje weg en pakte een pan.

Aardappel, schreef ik, voor het eerst zonder aan een aardappel te denken.

Daaronder schreef ik over:

aardappels rooien (ik rooi het wel, ook zonder aardappels) *hij praat of hij een hete aardappel in zijn keel heeft* (ik probeerde het, maar verder dan een paar krachtige uitroepen van pijn kwam ik niet)

er uitzien als een afgegoten aardappel (er ontdaan, zweterig uitzien)

(ik vond niet dat een afgegoten aardappel er ‘ontdaan’, laat staan ‘zweterig’ uitziet. Goede, kruimige, net afgegoten aardappels zachtjes rondschudden in een schaal; een gezellig, bijna niet hoorbaar gebots)

je bent maar een aardappel (vroeger had ik inderdaad op het punt gestaan om te denken dat ik een aardappel was, tot de Van Dale mij te hulp was gekomen en mij een regel verder verzekerde):

een mens is geen aardappel

Precies, zoals een aardappel geen gedicht is. Maar wat was een gedicht dan wel? Ook dat zocht ik op. Een gedicht was volgens de Van Dale: *een in dicht-of versmaat, ofwel in dichterlijke stijl opgesteld stuk, dichtstuk, vers.*

Van dicht- en versmaten wist ik het een en ander en wat ik niet wist kon ik altijd nog opzoeken in C. Buddingh': ‘Lexikon der poëzie’

Een gedicht maken, vervaardigen, voordragen, aan iem. opdragen ging Van Dale geruststellend verder. Ik was de aardappels al bijna vergeten toen ik een paar regels verderop las: *die bonbons zijn compleet een gedicht.*

Eindelijk dacht ik de zaken op een rijtje te hebben: Daar de aardappels, hier het papier en naast mij de woorden in de Van Dale. En nu dit weer!

Als een mens geen aardappel was, zoals Van Dale beweerde, hoe kon een gedicht een bonbon (of een aardappel) zijn?

Ik sloeg de Van Dale dicht, pakte een nieuw stuk papier en schreef:

EEN GEDICHT IS ALLEEN MAAR EEN GEDICHT EEN GEDICHT BESTAAT UIT WOORDEN

(en pas veel later begreep ik):

DE BESTE GEDICHTEN SCHRIJFT MEN AL WOORDEN SCHILLEND.

Vier gedichten van J. Bernlef

Onder het eten wordt geen woord gesproken

1

Het bord gebruikt maar
zo zorgvuldig leeggegeten
dat het menu een raadsel blijft

Het vuile bord op tafel
in de kamer in een huis
het gekruist bestek

Uitsluitend een beeld
van tafelmanieren
onder een schuin van rechts vallend licht

Hoe ik ook schrijf
zolang ik kijk
wordt dit geen feit

Pas bij uiteindelijke sektie
blijken bord en maaltijd, rammelend bestek
samen te vallen in een gat.

2

Wat is dat, een ‘gat’?
In dit geval een bloederige troep
waarin de chirurg knipt en snijdt

Hij kwakt de maag op tafel
niemand roept nu
alles begint van voren af aan

Misschien heeft de chirurg honger
misschien heeft de chirurg een maagzweer
misschien spreekt de chirurg geen nederlands

Hij trekt zijn jas uit
en wast zijn handen
hij staat met zijn rug naar de maag

Dan, toch nog onverwacht
grijpt hij naar de plaats
en ‘au’ roept hij, ‘au au’

Nu nog zijn hand naar de telefoon
nu nog het nummer
doodstil wordt hij doorverbonden

3

Doodstil maar nooit stil genoeg

voor de uiteindelijke reduktie:
de maaltijd dampend op het bord

De herinnering braakt resten
waar de honden zelfs geen brood
zelfs geen foto van een korenweld

Het bord in de vaatwasmachine
het bestek glanzend in de bestekbak
het eten vergeten
de ster verdwenen

4

Rijen borden, bakken vol bestek
door vermenigvuldiging is ook
dit halve feit vervluchtigd

Er zit niets anders op dan
te wachten tot de honger komt
en dan van de foto iets te bakken

In de hoop dat het met de honger
meerijst, met mes en vork
een mond bereikt

Een mens herkenbaar
zittend aan een houten tafel
zwijgend/kauwend/slikkend en tenslotte
vol.

Over smaak

Een koekje met poep
grijnst het zoete kind
en voelt aan zijn billen
dat het goed zit

Negen maanden lag het
als een cirkel dicht
toen kwam het boven in
wat een wak vol luiers bleek

Vroeger met een stokje
nu hij kan praten anders
maar nog steeds verbeten
roert hij zijn mond.

Moederziel alleen

Pas als zij sterft zal het
voorgoed verkeken de koek
verdeeld het mes verkaveld zijn

Helemaal alleen dan
zal de herinnering aan navelstreng
zwevend als het geraamte van een ei

Zo zal het breekbaar door het bos
totdat het openbarst en leegloopt
in haar wit: de kip? het ei?

Glimlachend zal zij liggen
in haar kist voorgoed op alle dagen
en alle vragen en dus ook mij voorbij.

Drinken

Alleen wat kan
de fles ontdekken omdat
het stroomt (als het kan)

alle kanten op en dat
belet door dorst van mensen
en allerhand obstakels

zoekt en scharrelt tot in
wat de dronken klassikus
een fles noemt (denkend aan statie -
geld en hoe dat later te beleggen).

Drinken is de vorm
van de fles (wat ieder mens
als baby weet en bijna iedereen
vergeet): drinken

Drinken is de vorm.

Twee tijdstippen
H.C. ten Berge

Acres road 7.1.75 9.15 U VM

Dit is geluk:
stilstaand weer en de zon
die mij toestaat de eindige landweg
te overzien

        fles
in de tas, tas
om de schouder en zeventien graden
vorst

de grijze hoeve, de paarden
dampend in oude sneeuw
langs de sloten

alles zo eindig
        dat ik mijn binnenst
snel buiten moet keren

Vriescheloo 7.1.77 9.15 U VM

Een koude badcel en de buidel zonder geld
tussen twee naakte benen;

            straks
de schrale mythe van het laagland schrijven

stilstaand weer, de eindige landweg
door nevels versluierd

        twee graden
vorst, lege bomen
vol spreeuwen paardehaar
berijpt aan prikkeldraad

brem kraakt onder het raam

tranen wellen
in het vierkant van de ruit

het uitzicht krimpt
maar ik zie meer dan ooit

denk aan
    acres road, zwarte weg
tussen besneeuwde dorpen

en dat een tijdstip nog bestaat
nadat zij is vernietigd

en dat ik zelf vernietig,
op weg naar het wit
steeds volmaakter vernietig

H.C. ten Berge
De beren van churchill Manitoba
Fragment van het hoofdstuk Hersenbeving

De droom loopt vol met treinen en stations; hij wordt nu zichtbaar jonger en kleiner. Reisflarden volgen elkaar op, nu eens herkenbaar dan weer nauwelijks te localiseren door wouden van wissels en kortstondige ontsporingen. De wereld wordt groter naarmate hij krimpt. Nietig staat hij in de vlakte van zijn minuscuul geboorteland dat voor hem onafzienbaar lijkt. Hij komt in Deventer aan. Wat doet hij daar in Deventer? Hij is er nooit geweest. Uit niets wordt duidelijk dat het alleen maar Deventer kan zijn. Toch loopt hij er door heen. Het is een grote drukke wereldstad in de provincie. Een Hanzestad als Lübeck, Riga, Petersburg. Een stad waar noordse geuren hangen. Hij zoekt naar het centraal station, desperaat maar schijnbaar rustig. Hij passeert een station waar elektriese rijtuigen staan. Ze zijn nieuw en ongebruikt en zien er uit als de scheefgebouwde tramwagons die in steden met steile hellingen in zwang zijn. Ze dienen hier tot niets; de reizigers rollen er meteen weer uit. De zoektocht voert nergens heen. Hij vraagt naar de juiste weg, maar niemand kan hem helpen. Men is hier zelf ook vreemd, wordt er gezegd. Het is een dag met zon, veel zon. Hij zwerft door de binnenstad, ziet bruggen en glinsterend water. *Een episode die geen opheldering brengt.* Als hij een stationshal binnenloopt is Deventer verdwenen. Niets is vertrouwd, niets zelfs herkenbaar hoewel hij aan zekere sinjalen afleest dat hij zich in Amsterdam bevindt. Er zijn geen loketten, men kan nergens plaatsbewijzen kopen. Kiosken, kappers, cafeterassen en restaurants rijen zich aaneen op de perrons en in de doolhof van gangen. Bloemisten en snoepwinkeliers staan in de deuropening of zitten in de vensterbank van het uitstalkast te luieren zonder op de klanten te letten. Een kapper knipt met zijn schaar in de lucht en kijkt kwaadaardig om zich heen. Er klinken stemmen en kreten die hij niet kan thuisbrengen. Kaalgeschoren jongemannen rennen voorbij, lange geblokte sjaals wapperen achter hen aan. Handelsreizigers zeulen met zware monsterkoffers de trappen op. Zijn ouders lopen enkele meters voor hem uit. Men kan alleen in de trein een reisbiljet kopen. Met boete. Het is een sluwe zet van de spoorwegen om het verlies te beperken. Hij zal zijn grootvader hierover inlichten. Die heeft vrij reizen omdat hij bij de spoorwegen werkt. Op het perron draait zijn vader zich om en wijst met uitgestrekte arm naar een man met een koffer. ‘Een comisvoyageur’, zegt hij, ‘Een commis-voyageur’. Hij houdt zijn pas nog even in, de pijp in de hand, de pink half omhoog. Zo van het leesplankje op het perron. De treinen tellen drie klassen en hebben hoge treden die je de toegang bijna beletten.

‘Vóór alles herstel van de hiërarchie!’ zegt zijn vader en hij tilt hem op de bovenste tree. Ze zitten derde klas want het leven is al duur genoeg. Het is de eerste treinreis van zijn leven. Hij klautert bangelijk naar binnen en krijgt een plaats tussen rokende mannen die vette lachjes met elkaar wisselen. Ze zitten wijdbeens zodat hij hun broeken de hele tijd tegen zijn knieën voelt schuren. De trein schiet slechts langzaam op. De grauwe walm van de locomotief slaat af en toe door de half geopende raampjes naar binnen. Hij volgt de telefoondraden die dalend en stijgend en dalend en stijgend meelopen naast de voortsukkelende trein. Er vallen lange stiltes in de coupé. Beelden schieten wortel. Er wordt gefluisterd, gerookt, soms gegeten uit conserveblikjes van

het leger. Sommigen werken achter een hand of krant een reep chocolade naar binnen. Ze doen het zo heimelijk dat iedereen het door heeft. Tenslotte rijden ze een onbekende stad binnen. Ze zijn op weg naar een bruiloftspartij. De grote oorlog is nu voorbij. Hij ziet de gaten tussen de huizen, de kelders vol puin. De grote markt is geruimd. Het verkeer wordt niet door obstakels gehinderd. Een hoge toren staat in de steigers. Het is de eerste bruiloft na de oorlog. Ze zullen mensen ontmoeten die hij nooit heeft gezien. Ze gaan vroeg slapen want de reis heeft van s'morgens tot s'avonds geduurd. Hij ligt de halve nacht wakker: zoiets heeft hij nog niet eerder meegemaakt. Bang en opgewonden loopt hij in de ochtend naast zijn ouders naar het feest, dat in een groot hotel gehouden wordt. Een Grand Hotel, zegt zijn vader met enige nadruk. Dan zien ze hem voor het eerst. Hij wordt door wildvreemde mensen gezoend. Rauwe klanken vliegen om zijn oren. Hij waant zich in een ver land. Ze noemen hem ‘mien laiverd’ en ‘mien beudeltje’. Ze plukken en trekken aan zijn groene tricot-trui en broek. IJzereren brilmonturen stoten tegen zijn jukbeenderen. Een oude vrouw neemt hem snuivend in haar armen en blaast haar slechte adem in zijn neus als ze hem van dichtbij wil bekijken. ‘Och mien knopje,’ roept ze, ‘och zo een nustkroeperke!’ - waarna de tranen niet meer zijn te stuiten en ze zich snotterend afwendt, op zoek naar nieuwe nestvlieders die zich nog niet hebben laten omhelzen. Hun luidruchtige vriendelijkheid omgeeft hem als een beschermende film. Hoe harder ze schreeuwen hoe minder hij bedreigd wordt. Zo kan hij zich beter tussen de mensen

verbergen. Hij voelt zich op zijn gemak zolang het feest een chaoties verloopt kent. Hij rent al spoedig met de andere kinderen door gangen en zalen, ze kruipen onder tafels en stoelen, eten en drinken wanneer het hun uitkomt. Soms lopen ze even naar buiten en zien dan een wereld die vreemd is en koud, omdat er geen feest is op straat. Het harde daglicht drijft hen terug. Hijgend en struikelend gaan ze weer door de draaideur met de borstels naar binnen, ze besluipen de portier, hollen door de bar, gluren door een klapdeur naar de koks in de immense keuken van het Grand Hotel. Ze krijgen een stukje gebakdeeg en krenten met spijs. De koks staan breed te lachen en zeggen iets in de wilde taal van het noorden. Uren en beelden verspringen. Hij zit met alle kinderen in een zaaltje apart. Er is een receptie begonnen waar ze niet bij mogen zijn. Als oudere neven en nichten met blocnotes en schrijfgerei binnenkomen, begint hij onraad te ruiken. Een hevige onrust maakt zich van hem meester wanneer er dozen met gezelschapsspelen opengaan. Hij weet wat dat betekent. Vroeg of laat moet je iets doen: een liedje zingen, een kledingstuk uittrekken. Ze duwen je naar voren, je hoofd is een vlammende bol die van binnenuit leeg brandt voordat je iets kunt bedenken. De hemel weet wat je te wachten staat. Een wandklok wijst vier uur. Thuis gaan de scholen uit. Hij heeft belangrijke lessen gemist. De achterstand kan niet meer worden goedgemaakt. Een grote neef loopt bedrijvig heen en weer en zet de kinderen in een rij. Die gaat iets organiseren. Hij slaagt er in een plaatsje aan de zijkant te vinden, schuin achter een weelderig meisje dat minstens vijftien moet zijn. De neef klapt in zijn handen en roept ‘stilte!’. Tot zijn schrik krijgt het meisje vóór hem een teken dat ze beginnen kan. Ze keert zich naar de kinderen toe en zegt iets over *samen* en *gezellig.* Ze slikt haar woorden een beetje in maar hij kan verstaan wat ze zegt. Als ze over zingen begint, breekt de angst pas goed in hem door. Ze moeten om de beurt een liedje zingen, maar je weet niet van tevoren wie de beurt zal krijgen. ‘Ieder zingt z'n eig'n lied’, zegt ze. Zo heet het dus. Ik zal het refrein ainmoul veurdoun. Hij kent geen liedjes. Hij is alle wijsjes prompt vergeten. Hij is nooit op de kleuterschool geweest. Hij haat gezelschapsspelletjes. Hij moet naar de w.c. Overal ziet hij blije gezichten en zingende monden. Ze kennen het spel en genieten ervan. Bevend beweegt hij zijn lippen mee om niet onmiddelijk uit de toon te vallen.

> Drie keer drie is néé-héé-gèn,
> ieder zingt zijn eigen lied,
> drie keer drie is néé-héé-gèn
> en Esther zingt haar lied!

Alle vingers wijzen naar een meisje dat Esther moet heten. Terwijl ze zingt zoekt hij koortsachtig naar liedjes die hij ooit gehoord heeft. *De herdertjes lagen bij naakte..... Juliaantje zwart als roet.....* zijn hoofd is een vergiet, de woorden stromen weg zo gauw hij ze oproept. *Willemientje... Willemientje heeft een hart van prikkeldraad...* hij blijft al na de eerste regel steken. De tijd dringt. Hij raakt op van de zenuwen. Is hij al aan de beurt? *Wie komt daar zo laat voorbij, makkers van de hermelijne....* dat klinkt goed! maar hoe verder? Zijn hele bestaan is in het geding. Om hem heen wordt opgetogen gezongen terwijl hij in kosmiese onwetenheid rondwentelt. *Eén twee drie wie heeft de bal, die mooie bal van goud?* Telkens loopt hij vast. Er is geen uitweg meer. Hij kent alleen zijn eigen liedjes, liedjes die hij zelf gemaakt heeft. Maar die willen ze vast niet horen. Eigen liedjes zijn voor hun de deunen die iedereen kent.

Hij zou zich belachelijk maken. Niemand mag ze trouwens horen, want ze zijn met een geheim verbonden. Ze zullen hun kracht verliezen als hij ze nu horen laat. Vijf keer is hij aan de beurt ontsnapt. Het kan niet lang meer duren zo; het refrein bezorgt hem steeds opnieuw een drukkend gevoel in de maag. Nu zal het gaan gebeuren -

> Drie keer drie is néé-héé-gèn,
> ieder zingt zijn eigen lied,
> drie keer drie is néé-héé-gèn
> en Hannes zingt zijn lied!

Alle vingers wijzen naar hem. Hij uit een schreeuw en grijpt naar zijn mond. Even blijft hij in stille verbijstering zitten. Niemand is op zoveel schrik verdacht geweest. De lichte verwarring geeft hem een voorsprong. Vluchten of zijn nek bieden, daar draait het om. Zijn reactie is animaal. Als hij opspringt om de benen te nemen, lanceren zijn darmen een aanval van diarrhee. Het spuit er in ijltempo uit. Hij is net een vogel die nog gauw even poept om zich lichter voor de start te maken. Dan is hij door de deur verdwenen. Hij vliegt de trappen op naar de gastenverblijven. Onderweg laat hij een geurig spoor van zijn aanwezigheid achter. 'Uw kind, mevrouw, is wat geremd, maar drukt zich toch behoorlijk uit'. Op de hoogste verdieping zijn slechts enkele kamers verhuurd, dat heeft hij van oom Sjaak gehoord die hier logeert. Hij stuift lukraak een kamer binnen en vergrendelt de deur. Er is niemand aanwezig, de bedden zien er onbeslapen uit. Hij hijgt een ogenblik uit, zijn rug tegen de binnenkant van de deur geleund. Dan loopt hij naar de douche-ruimte achter een lang, ondoorzichtig gordijn en ontdoet zich daar omzichtig van zijn kleren. Hij is op slag rustig geworden. Het komt hem voor dat het zangdébâcle ver achter hem ligt. De tijd ontglipt hem, *telkens weer. Rij krijgt geen vat op zijn beleving van tijd. Is er op de deur geklopt, of gebeurde dat later en ergens anders? Werd er hier soms geklopt? En als er niet geklopt is, waarom hebben ze dan verzuimd hem aahterna te gaan. Hij houdt de ogen gesloten. Anders blijft hij altijd op de trappen steken, zijn voeten steken halverwege door de treden, zwaartekracht kluistert hem aan zijn plaats. Er klopt iets niet. Hier worden regels overtreden. Hij draait zich om in het smalle bed en slaat de dekens van zich af. Nood breekt wet (denkt hij), volwassen kinderdroom, de droom van een volwassen kind. Maar de duisternis drukt hem terug* in het kamertje waar hij zijn kleren heeft uitgetrokken. Hij weet nauwkeurig hoe te handelen in door hem zelf geschapen situaties. Hachelijk of benard, hij redt zich er wel uit. Wat hij geschapen heeft, kent hij immers zelf het beste. Handdoeken hangen al voor hem klaar. Hij wast zich schoon en spoelt zijn broeken uit. Het is herfst en de verwarming brandt zachtjes. *Alles gebeurt in een handomdraai of het gebeurt helemaal niet.* Hij is moe. De vlucht en de spanning vooraf hebben hem uitgeput. Terwijl de kleren op de radiator drogen, gaat hij even liggen. Dan doezelt hij weg. Als hij zijn ogen weer opslaat is het helemaal donker geworden. Hij hoort geruchten in een naburige kamer. Hij moet voort-

maken. Het diner en het avondfeest zijn vast al begonnen. Het is misschien zeven uur of nog later. In de kamer er naast hoort hij een zware mannestem. Het is die van oom Sjaak. Er klinkt gekraak en gegiechel. Geknisper van papier of vrouwerokken. Oom Sjaak is niet alleen. Hij doet in zaken en wordt blauwe Sjaak genoemd door de familie. Hij is getrouwd met tante Mies. Ze wonen in Zuid-Holland waar zijn ouders nooit komen. Ze hebben ook een auto waarin hij een keer mee mocht rijden. Bijna niemand heeft een auto zo vlak na de oorlog. Zijn oom is handig, handiger dan zijn steile maar rechtschapen vader die zich vaak laat bedriegen en nobel blijft totdat hij er bij neervalt. Oom Sjaak laat altijd winden en drinkt uit kleine glaasjes die door tante Mies steeds worden volgeschonken.

‘Zeg oom...’ ‘Ja m'n ventje?’ ‘Waarom heet u blauwe Sjaak?’ Tante Mies verslikt zich in haar adem. Oom kucht en draait het raampje van de auto open om iedereen lucht te verschaffen, terwijl hij een verse wind produceert. Beneden slaat een klok. Hij vergeet de slagen mee te tellen. Hij moet opschieten nu. Zijn kleren zijn nog wat vochtig, maar die drogen wel op zijn huid. Hij heeft een verschoning; dat toch in ieder geval. Verschoning. Vreemd woord. ‘Ik vraag om verschoning’, zegt hij. ‘Hij neemt een verschoning. Zij heeft zich bij hem niet verschoond’. Het woord wordt steeds gekker.

‘Verschoon mij’, zegt hij, de kamerdeur ontgrendelend. Op de gang is het stil. Er branden zwakke lampjes. Zijn voetstappen worden gedempt door een loper waarin hij een beetje wegzakt, zoals op het tapijt voor de haard thuis. Hij loopt een stukje verder de gang in, tot waar de kamer van oom Sjaak is. Zal hij kloppen of terugkeren? De deur staat open, maar niet helemaal. Het is eerder alsof hij te ruw werd dichtgegooid en toen weer is opengesprongen. Er brandt een schemerlamp op een kastje naast het bed. Er knalt een veer van de matras. Hij schrikt. Een neuzelende stem. Gegrinnik vanachter de deur. Oom Sjaak lijkt wel dronken. Hij doet een paar stappen naar voren. Niet veel verder eindigt de gang op een blinde muur. Nu ziet hij het hoofd van zijn oom op het kussen, zijn arm hangt krachteloos naast het bed. Zijn gezicht is purper in het valse licht van de lamp. Hij ziet zelden dronken mensen. Tante Mies zit boven op zijn oom. Ze lacht luid, een beetje steunend alsof het ook even pijn doet. Hij kan hen niet helemaal zien. De bretels van oom Sjaak zijn naar beneden gezakt; hij maakt onheilspellende geluiden. Zijn tante heeft haar bloes en rose lijfje losgeknoopt. Borsten,en vetrollen puilen te voorschijn. Ze zit in haar wijde rok op zijn oom en lacht haar gouden tanden bloot. Ze beweegt op en neer, draait haar bovenlijf soms in het rond. Oom Sjaak steekt een hand in haar bloes. Als hij de andere onder haar rok laat verdwijnen, begint haar adem te piepen. Tante Mies is uit rijden (denkt hij) en blauwe Sjaak is haar paard. Hij is paard en trein tegelijk. Hij laat haar schommelen en wippen, hij hijgt als een locomotief. Ook tante Mies heeft het benauwd gekregen. Ze heeft haar haren voor de bruiloft opgestoken, hoog en monumentaal. Alles aan haar is monumentaal. Ze poogt haar kapsel met zwakke gebaren voor ontreddering te behoeden. Er bungelen gouden ringen in haar oren. Aan haar vingers blinken edelstenen, paarse en lichtblauwe. Haar hoofd is een wankelende toorts. Slierten haar zakken naar beneden. Ze grijpt met beide handen in de schouders van oom Sjaak. Dan valt er een lichte schaduw op de muur naast de

deur. Het dringt langzaam tot hem door, dat de schaduw er zoëven nog niet was. Hij is niet de enige die kijkt. Zijn ogen zijn star op het bed gefixeerd geweest. Er moet iemand achter hem staan: een stille aanwezigheid die behoedzaam naderbij is gekomen. Er worden zachte armen om hem heen geslagen. ‘Eindelijk gevonden’, fluistert een stem dichtbij zijn oor. Het is de stem van het meisje dat vanmiddag voor hem zat. Haar handen rusten even op zijn borst, maar al spoedig strelen ze zijn hals en dwalen geruststellend over zijn buik. Samen kijken ze de kamer in waar het tweetal in een goedaardige worsteling vol onbegrepen geweld is verwikkeld. Tante Mies steunt op de randen van het ledikant; ze drukt haar lichaam omhoog alsof ze hem met een laatste krachtsinspanning los wil sjorren. Daarna ploft ze met haar volle gewicht op het onderlichaam van zijn oom terug. Het meisje achter hem drukt haar lippen op zijn kruin. Hij voelt haar hete adem in zijn haren smoren. ‘Och,’ zegt ze, ‘mien laiverd toch’. Haar buik beeft in zijn rug. Terwijl tante vreemde klanken uit haar keel perst, laat oom Sjaak verschrikkelijke winden vliegen die als klepelslagen resoneren in de koperen veren van het bed.

Van Schendels nalatenschap
Charles Vergeer

In het Verzameld Werk van Arthur van Schendel, waarvan de eerste vijf delen nu verschenen zijn, zal in het achtste en laatste deel opgenomen worden ‘de verspreidde en nagelaten geschriften van Arthur van Schendel’. Wat zijn die nagelaten geschriften? En is het wel juist wat van Schendel naliet te publiceren dan toch in het verzameld werk op te nemen? Die laatste vraag klemt te meer daar van Schendel zelf er geen twijfels over had dat onaf werk vernietigd diende te worden, wat hij ook vaker kordaat deed. Behalve zijn opvatting dat slechts het voltooide waarde had, zijn er ook andere oorzaken aan te wijzen dat er zo weinig onvoltooids ons nog rest. In zijn jeugd immers leidde hij een vrij zwervend bestaan. Hef bijkans zes- zeven of achtmaal 's jaars verhuizen valt voor zijn latere biografen slecht bij te houden. Daarna, in zijn eerste volwassenheid, het steeds wisselende verblijf, of op verschillende adressen hier in Nederland, of in Engeland of Wales. Dan valt het jonge gezin uiteen door de dood van vrouw en dochter en ontbreekt weer vastigheid. Ten slotte, ten tweede male getrouwd komt er enige stabiliteit; het verblijf te Ede eerst en later in Italië. Maar ook dan woont het gezin niet enkel in het ons zo bekende Sestri Levante. Ook in Rapallo, in Firenze, een tijdlang te Bellevue bij Parijs, korte tijd in Groningen en vaak Parijs, Brussel en Amsterdam in wintermaanden.

Veel tijd is er gegeven om wat er reste te ordenen. Het resultaat van deze speurtocht door oude dozen, kisten, koffers, losse mappen etc. wil ik hier meedelen.

De twee belangrijkste manuscripten mogen we niet als vondsten aanmerken, omdat ze reeds bekend waren en zelfs enigzins beschreven in het belangrijke werk van F.W. van Heerikhuizen. Het zijn de twee onvoltooid gebleven romans.

Het eerste is een éénendertig bladen tellend manuscript zonder titel of datum. In het handschrift van van Schendels vrouw staat op het schutblad ‘(1930-33?)’. Een onzekere datering en waarschijnlijk afkomstig van Dr. van Heerikhuizen. Mogelijkheden om tot een andere of juistere datering te komen ontbreken ons.

Het verhaal - althans de ons bekende eerste hoofdstukken - stelt ons een viertal vrienden voor, verenigd in hechte broederschap beklonken door wat al te jeugdige, idealistische afspraken over toekomstig gedrag. De werkelijkheid voegt al snel een kink in zulk een band. De werkelijkheid is die van het Frankrijk tussen revolutie en commune. Voor hen die van Schendel als onpolitiek beschouwen - hoe is het mogelijk - zeker twee onverwachte spanningspunten.

Over dit fragment schreef van Schendel 31 juli 1943 aan Hein 's-Gravesande: ‘Ik heb mij altijd zooveel mogelijk van onvoltooide dingen vrij gehouden, door ze òf te verscheuren òf af te maken, en ik heb er dan ook maar een liggen dat ik heelemaal vergeten had, zoodat ik zelfs niet meer weet waarom ik het liet liggen. Misschien had ik me vergist door het op veel te mooi papier te schrijven (Van Gelder nog wel.)’

Het andere romanfragment is wat langer. Na zijn terugkeer eind 1945 naar Amsterdam, begon hij, hoewel zeer zwak na een gedeeltelijke verlamming, aan een laatste roman. Die voltooide hij niet, door zijn sterven, 11 september 1946. Tegen zijn dochter en zijn vrouw sprak hij, wat anders zelden was, over zijn hoge verwachting van juist dit werk. En inderdaad, bij lezing blijkt hij meer dan ooit

getracht te hebben zich uit te spreken, in gesprekken, in beelden, wat hem ten diepste bezig hield. Er is te weinig van de roman over om ons inzicht te geven hoe het verhaal zich ontwikkelt - een oude man keert weer, daartoe gedrongen door beangstigende voorvallen, naar het dorp zijner jeugd. Hij wordt gekweld door gepeinzen aan een voorval dat daar vroeger plaats heeft gevonden -. Het voortdurend trachten zijn levensvisie te expliceren leidt tot een bijna wijsgerig boek. Een enkel citaat slechts. 'Dit was de immer wederkerende gedachte, aan de kracht die bloei na bloei verwekt, steeds vergaande, de kracht die blijft.'

Gevonden werden twee versies. De eerste in potlood, de blocnote versie; dat is het eerste manuscript. Daarna volgt de verbeterde getypte versie in eenenzestig bladen. Dat zijn zes hoofdstukken. De blocnootjes gaan nog iets verder en bovendien zijn er nog aantekeningen over het vervolg. Wel is het intrigerend daarin te lezen, bijvoorbeeld dat het voorlaatste hoofdstuk 'de zwerver' het laatste 'de stad' (Amsterdam?) heet, maar waarde hadden ze slechts voor de schrijver. Voor ons moeten ze onduidelijk blijven.

Een derde fragment hadden we graag terug gevonden: het begin van 'Een zwerver verliefd'. Dat boek begint immers met wat oorspronkelijk het vijfde hoofdstuk was. Waarschijnlijk heeft de schrijver de eerste vier hoofdstukken - over de jeugd van Tamalone - vernietigd; althans terug gevonden zijn ze nog nergens. Fragmenten over de beide 'Zwervers' en aantekeningen over een derde 'Zweverroman' kunt u nog hierachter lezen.

Na vermelding van het belangrijkste nu het andere in een chronologische volgorde.

Bekend is het hoe van Schendel vóór zijn prozadebuut 'Drogon' dat in 1894 geschreven en in '96 gepubliceerd werd, vooral poëzie schreef. Van deze jeugdverzen was tot nu toe zo goed als niets bekend. Thans kunnen we weer beschikken over een aantal proeven hiervan, de oudste te dateren vanaf zijn zestiende jaar. Niemand zal wel dur-

ven beweren dat het hier zeer schone gedichten betreft, maar hoe kenmerkend zijn sommige zinnen eruit reeds voor de schrijver. Sommige bleven behouden omdat ze aan redacties van tijdschriften toegezonden werden ofwel bijgesloten in brieven aan vereerde tachtigers.

Een voorbeeld. Een oud blad, met onvolwassen hand beschreven, gedateerd ‘Aug. '94’ en in potlood daarbij - in van Schendels latere handschrift - ‘Apeldoorn’. Twee gedichtjes. Op de ene zijde:

of helder als het beeld dat in wanhopig pei(n)zen
Een moede wandlaar soms verwonderlijk ziet rijzen
En wijkend, hemelschlachend door zijn tranen gloort...
O 'n enkel klein gerucht in de avondlucht gehoord-
Een lach, een fluistren of verwijderd kinderdrensen-
Roert wel in eenzaam gaande en droomerige menschen
Een vreemd verlangen en een heimelijken lust
Van nieuwe liefde, onsterfelijk bloeiend, onbewust.

Maar men vergeet zoo kalm bij eindeloozen regen
Dat nog het leven duurt in wie's teneêrgeslegen
In zwakheid; ach, een dood verlange'en een vreemd gerucht
Gaan saêm vervluchten in een smartelooze zucht...

Aug. 94.

En op de andere zijde, de jeugdherinnering verwerkend
dat hij alleen gelaten als elfjarige
zijn kleine zusje moest zien sterven;

O Zijn gestorven en heengevaren
Voor wind en regen.
Droomen van mijn kinderjaren,
Weenend verdwenen
Als doode zusjes, doode liefjes
Zieltjes naar den hemel...

Het proza van die tijd is van mindere kwaliteit, als daarover tenminste nog een oordeel mogelijk is, want wat ons rest zijn slechts enkele blaadjes. Heel merkwaardig een voor ‘De Nieuwe Gids’ bestemd stukje proza van de zestienjarige. Een sensuele droom in wel zeer hoogdravende taal:

o Venus!
En lauwe groote regendroppen leken van de blaren
titsend op mijn gezicht, ik zucht vol de zwaarheid van mijn
Hart uit en ik ben wakker....
o Venus o!

Van ‘Maart 94’ rest ons een dialoog ‘Sterven’, een korte scene voor toneel tussen een kluizenaar en een jonge man. Van de tien bladen ontbreekt helaas blad vijf. Niet moeilijk is het in het voetspoor van van Heerikhuizen die deze dialoog ook onder ogen heeft gehad, er een voorstudie in te zien van het gelijksoortige gesprek in ‘Drogon’. ‘Drogon’ werd datzelfde jaar van mei tot november geschreven. Ook de gedachte - in een vrijwel identieke bewoording - ‘Dat nog het leven duurt etc’ uit het tweede hiervoor geciteerde gedichtje tref ik in beide ‘Sterven’ en ‘Drogon’ aan.

‘Mensch, gij komt mij storen in mijn eenzaamheid. Maar ik zie uw gelaat is van droefheid vermoeid, gevangen zijt gij in de neevelen des leeds, die dra u zullen voeren in 't alverblindend duister. Spreek, dat ik speure wat u dreigt. Zo spreekt de “geëerbiedigde wijze”, de kluizenaar tot de jonge man uit het bloedstrijdende leven’. Die komt met de vraag tot hem ‘-is het, is het dan ònze schuld zoo wij kwaad doen in onwetendheid? ons lieven en ons haten, ons spreken en ons doen, kàn het zondig wezen zoo wij onnoozele kinderen zijn? O Grijsaard! leer mij, leer mij toch waaròm worden wij met smarten gestraft?’

Die vraag is reeds kenmerkend genoeg voor van Schendel.

Een ander, onvermoed aspect van van Schendels schrijverschap is de boekbespreking. Zelden gaf hij zijn oordeel over andermans prestatie; in gesprek of in brieven soms, in druk nooit. In zijn jeugd- en jongemansjaren las hij veel, later meest studieboeken ter documentering van zijn eigen werk. Aan het lezen van andermans werk kwam hij later slechts weinig toe. Te opmerkelijker deze ene boekbespreking. Geplaatst echter werd nergens. Ze is van het geruchtmakende boek ‘La Nichina’ van Hugues Rebell - over wie Max Knoeck in Maatstaf van Maart '77 schreef-. Het boek verscheen te Parijs bij de Ed. du Mercure de France. Onder van Schendels bespreking staat met potlood bijgeschreven ‘Laren 1897’. De aanhef: ‘Wanneer ge dit boek uit hebt hoort ge u zachtmoedig zeggen: Vriendelijke lezer, dit is alles lang geleden, de menschen waarvan ik u verteld heb liggen onder de zoden, laat hun vervlogen lijden u niet verdrieten. Ik heb u slechts willen onderhouden.’

Dan volgt een verward verteld verhaal: van een hoer, een kardinaal, een schandjonker, hun driehoeksverhouding, avonturen en lot: bizar en onwaarschijnlijk.

Kostelijk is het slot van de beschouwing.

Er staat in dit verhaal geen enkele beschrijving, de avonturen worden zoo verteld dat men dadelijk met alles meeleêft wat Nichina zich herinnert. Het is een boek vol prachtige verbeelding, als een oud handschrift, dat in zijn tijd kwistig verguld is geweest en versierd met kleurige krulletters. Er komt ook veel van monniken in voor, geloofsijveraars, geslepen intriganten en vroolijke canailles die eigenlijk voor den galg geboren waren. Er komt vooral ook heel veel onfatsoenlijks in voor; ja, laat ik dit nog even zeggen; er zijn heeren wier echtgenooten en andere vrouwelijke verwanten niet weten wat er alzoo in de wereld te koop is; den zulken geef ik gaarne een wenk; het is een indecent boek. Ja, ‘t is een héél erg indecent boek, de heeren moeten het zelf ook maar niet lezen. Het is prachtig en indecent, dus zou men zeggen, alleen voor artiesten en zedelooze vrouwen, de pracht voor genen, de indecentie met de pracht voor dezen.’ Laren1897

A.V.S.

De periode die dan volgt is de tijd waarin van Schendel - Reve gelijk - tracht in het engels te schrijven. Een aantal stukken, zowel proza

als poëzie, bleven bewaard.

Het engelse stuk 'Dreams' van kerstmis 1898.

Het stuk 'Land Ahead' van 'May 7th 1901'. Daarboven staat geschreven 'written on a May Evening long ago, after I had been dreaming and found that the shadows of a long dispair had passed away.'

Voorts gedichten als 'Silence' en 'To the glory of two beautifull eyes'.

Vlak hiervoor uitte hij zich bij voorkeur in het frans. Een aantal blaadjes met aantekeningen uit 1894 bleef bewaard.

Citaten - Balzac en Bossuet vooral - en gedachten zoals het romantische 'Mais la suprême vérité est égale au mensonge - comme la mort nous semble un abîme aussi profond que l'Infini -'.

Een zin zelfs - 'la femme ne comprend autre douleur que celle qu'elle peut alléger' - komt precies zo voor, in het nederlands, in het vijfde hoofdstuk van 'Drogon'.

Zowel de beheersing van het engels als van het frans - hoewel geenzins vlekkeloos - zijn toch verrassend goed, in aanmerking genomen dat van een geregeld schoolgaan nooit sprake is geweest.

Uit de tijd te Ede doorgebracht - 1908-1920 - stammen een aantal malligheidjes. 'Perzische spreuken' van Kikhi Khan. Kikhi Khan bestaat bij mijn weten helemaal niet, spijts dat de vertaler meldt een engelse tekst der 'Persian Proverbs' te volgen. Een mystificatie is in het spel. Van Schendel schreef ze eerst in het engels en 'vertaalde' ze daarna in het nederlands: en wist ze nog te laten drukken ook - hoewel het elke bio- en bibliograaf van hem tot nu toe ontgaan is.

'Geef den kleine al wat des kleinen is, maar zie toe dat de vloo geen olifant wordt.'

'Men zendt geen overste over heirscharen met een zuigeling uit, men geeft den groote van het rijk zyn hemd niet te verstellen.'

'De ajuin is het voedsel van den nederige, de ajuineter spreke nederig.'

Besluitend met de, met opgeheven vinger uitgesproken, moraal: 'Indien uw kast ledig is, dwaas, vraag uw buurman;

indien uw verstand ledig is, vriend, leer gy deze leerwoorden'

Ede 1912.

Iets anders zijn de 'rijmpjes van Rudje'. Samen met zijn schaakvriend Rut Triebels werden een aantal rijmpjes gemaakt, waarvan het natuurlijk volstrekt onduidelijk is in hoeverre ze door de een, in hoeverre ze door de ander gemaakt zijn. Ze zijn van het soort; als de volgende voorbeeldjes:

Bij van Eedens Lampje

Als een bas wil gaan tenoren
Stop dan dicht uw beide ooren.

Of:

Op J.T. (Jan Toorop)

Jantje knoeit en kladt maar raak
Om te komen tot zijn zaak?
Inderdaad, zoo is de zaak,
Jantje knoeit en kladt, maar: - raak.

Fraai zijn:
Bij het feest van den 80-jarigen Beets

Men was beestachtig
Beets achtig
Toen Beets tachtig.
Waarachtig!

en het rijmpjeop van Schendel en Roland Holst: Op A.V.S. en J.R.M.

Ziet gij ze samen komen,
Dan zegt - maar zonder tergen! -
Gegroet gij Berg van Droomen!
Gegroet gij Droom van Bergen!

Tenslotte moet ik nog vermelden hoe de overgrote meerderheid van het gevondene, behalve de manuscripten en vaak ook de drukproeven van bijna al zijn gepubliceerde werken, bestaat uit aantekeningen die de schrijver maakte bij de voorbereidingen van het schrijven van een nieuwe roman. Het is bekend hoe grondig hij zich documenteerde, maar eerst als je steeds weer stuit op al die uitreksels van studiewerken, aantekeningen, schetsjes - bijvoorbeeld van de hele tuigage van een fregatschip - indelingen enzovoorts begrijp je pas hoeveel moeite en tijd er aan studie vooraf besteed werd. Een overzicht van al dit materiaal hier te geven is natuurlijk even overbodig als onnodig.

Slechts enkele aspecten. Bij zijn roman ‘De grauwe vogels’ - van 1937 - behoren vele blaadjes met bijbelcitaten, blaadjes met allerlei namen - hij schreef dikwijls op wandelingen buitennissige naambordjes van de huizen in zijn zakboekje over - en een aantal blaadjes met - probeer? - zinnetjes. Daarna volgde de opzet en een hoofdstukkenindeling. Ik geef ze hier. I het onbekende, het huis, de ouders, de omgeving; het toeval, het lot; de vloek, de beproeving; de onafhankelijkheid.

II deugd, eigenschappen aangeduid; opvoeding, rechte gedrag, vervuldheid; gunst, eerste slag; de broer.

- eerste ontwikkeling tusschen broer, vrouw, vrienden in III en IV

III afleiding van rechten weg, de plicht, de vrouw

IV afleiding van rechten weg, de (vriend, de moraal - deze drie woorden zijn doorgestreept; boven ‘vriend’ staat ‘broer’ geschreven, en er achter:) moeten in het begin

- 2e ontwikkeling in toenemende ongunst in V, VI en VII

V de vrouw, de godsdienst 80-84

VI de raadgevers, godsdienst, moraal, eigenbaat 84-88

VII herhaalde slagen, conflicten, zoeken naar oorzaak van tegenspoed 88-92

- tegenkeer en weifeling, gunst VIII en IX VIII de broers

IX de vrienden, zelfstrijd, bewustwording

- toenemende slagen, stijgen lot climax in X, XI, XII

X allen, verslagenheid, vrouw

XI vriend vrouw, wanhoop vriend

XII broer vrouw, val broer   de raadgevers

XIII (de raadgevers tezamen)

XIV de slag

-

XV oordeel, barmhartigheid.

Op een ander blaadje staat dan nog geschreven: ‘het toevallige element

wanneer er iets gebeurd dat niet ongedaan gemaakt kan worden is het veroorzaakt door een toevallig element

het toevallige element neemt toe met den vooruitgang van den tijd

dingen die in de natuur onmogelijk kunnen gebeuren, gehoorzamen aan primaire wetten dingen die hier gebeuren omdat ze onwaarschijnlijk zijn, gehoorzamen aan secondaire wetten zie blz. 83 boven’

Dit, slechts een enkel voorbeeld: materiaal is er voor een aantal andere boeken ook te vinden (bij de familie van Schendel of, soms, bij het Letterkundig Museum in 's-Gravenhage.)

Dan wil ik nog onder de aandacht brengen hoezeer van Schendel, hoewel hij later vrijwel uitsluitend proza publiceerde, eigenlijk een dichter is. Daarover is al geschreven naar aanleiding van de publicatie van zijn essay ‘Begrip en Klaarheid’ in BZZLLETIN van September '76, Bekend is hoe hij ook later vaak zijn proza eerst in dichtvorm schreef. Onbekend bleef hoe wij ons deze gang van zaken precies dienen voor te stellen. Daarom hier het begin van zowel de proza- als de poëzieversie van het verhaal ‘De twee zusters’. Onder de poëzieversie staat met potlood ‘Firenze 1927’.

Zij begint met:

‘Er waren twee gezusters, tweeling dochters Van Koning Dagur, den verheven heer Van alle landen, zeeën, wouden, velden Tusschen de ooster- en westerkim; Zij leefden immer van elkaar gescheiden Want aan het meer der witte rozen stond De wieg van Brunemette en voorbij Den berg der donkere die van Vesperade.’

In de latere prozaversie - die wel gepubliceerd werd - lezen we: ‘Zy waren zusters, tweelingdochters van den heer over alle landen, zeeën, bergen tusschen de Ooster en de Westerkim, zussters altyd van elkaar gescheiden, want aan het witte meer woonde de eene en voorby de roode bergen de andere.’

Dan tot slot twee teksten in extenso. Hierachter de aantekeningen bij de ‘Zwervers’ met een toelichting daarop.

Maar eerst een viertal overpeinzingen van de oudere van Schendel. Ze dateren uit de oorlogsjaren die de schrijver tegen zijn wil in Sestri Levante door moest brengen. Een nadere datering is waarschijnlijk 1942/1943. Het betreft vier losse bladzijden met potlood beschreven - de hierachter gegeven volgorde is de toevallige, namelijk zoals ze aangetroffen werden -.

Louter omdat de oorlogsomstandigheden hem te zeer dwars zaten zich te concentreren op een grote roman, ontstonden juist in deze tijd dit soort kleine overpeinzingen en een werk zoals ‘Honden en Menschen’.

Over de compositie van den roman. Toen ik het stuk van Vestdijk hiervoor gelezen had, ben ik Leviathan gaan herlezen, dat hij een geslaagde compositie noemt. Maar ik vind ook in dit boek van Green de compositie zwak, de symmetrie niet hecht. De Grosgeorges, die de symmetrie aan het slot moeten vormen, worden dan pas voor den dag gehaald, beginnen dan pas te leven - vooral Madame Grosgeorge - terwijl het andere draagstuk (Madame Landt) dan verdwijnt uit het gezicht. De climax, die er niettemin in komt, is niet aan den bouw te danken, maar aan het pathologisch onderwerp.

Mont Cinère, Adr. Mesurat, Leviathan, Visionnaire, in al deze boeken is het boeiend element het ziekelijk geval.

Daarom is Varouna zoo'n verrassing. Hier een ruime en eenvoudige bouw - waarin details echter verwaarloosd. Hier wordt het grootste werk gezien, in het eerste deel ook bereikt. - Climax aan het begin. Het slot vervaagd, dat kruis aan den ketting

schijnt slechts symbool. Varouna nog eens lezen, waarschijnlijk een van de grootste boeken dezen tijd.

Titels

Er zijn schrijvers die nog voor ze een letter geschreven hebben aan de krant berichten dat ze aan een nieuw werk begonnen zijn, getiteld zoo-en-zoo. Hoe komen de boeken aan hun titels? Het is mij dikwijls gebeurd dat ik den titel al jaren van te voren wist, tweemaal van drie boeken tegelijk, maar even vaak dat ik geen titel wist en maar den gewoonsten koos. In ieder geval zou ik geen titel willen noemen als ik het heele boek niet al voor me had gezien.

En zelfs dan noem ik het voorlopig maar: boek 1942.

Ergens in zijn dagboek, nadat hij eenige keeren had vermeld dat het werk niet vlotte, stelt Julien Green zich de vraag of het bijhouden van een dagboek het werk misschien belemmert. Een ieder heeft zijn eigen manier van werken, maar mij zou het zeker hinderen in het werk als ik iederen dag moest gaan zitten om alleen maar op te schrijven wat er vandaag gebeurd is, wat een bezoeker heeft gezegd, wat ik gedacht heb. Het zou in ieder geval afleiding zijn, zooals het oplossen van een schaakprobleem. Een afleiding is alleen goed wanneer ik niet werk. Daarom kan ik niet den zelfden dag aan een boek en aan een brief schrijven, ten minste niet goed.

Wel heb ik dikwijls het plan gehad iederen dag een gedachte op te schrijven, zoo maar, maar een betere reden dan voor-de-aardigheid wist ik er niet voor. Het is iets wat je kan doen op een dag dat je niet werkt - zooals nu. Maar dan lees ik liever, dat is prettiger ontspanning.

Ik heb eens nagegaan hoe in den loop der jaren de wijze van uitdrukking steeds meer ontdaan werd van literaire banden. Tot 1892 schreef ik alleen verzen, waarbij ik naar een of ander voorbeeld had gekeken. Toen ik daarna met proza begon streefde ik in de eerste plaats naar helderheid, maar de eerste proeven, die ik nog heb, toonen dat ik, onbewust misschien, toch vooral streefde naar de schoone uitdrukking. Naar rhythme streefde ik niet, wat het goede rhythme niet had schreef ik op, dat kwam dus vanzelf. Die eerste proeven, de schoone *j*acht bijv., hadden nog een naklank van het poëtisch proza dat ik bewonderde.

Arthur van Schendel schreef als negentienjarige zijn eersteling ‘Drogon’. Het boek dat daarop zou volgen werd al vrij spoedig herkend en erkend als een klassiek werk van de nederlandse literatuur: ‘Een zwerver verliefd’.

Blijkens een aantekening van van Schendel in het exemplaar van zijn vrouw ‘geschreven mei 1903 Walen (Pwllheli) - februari '04 Muswell Hill.’

In het bezit der familie van Schendel bevinden zich nog slechts enkele delen van het manuscript, namelijk het begin in dertien vellen en gedateerd ‘augustus '03’ en het slot, de vellen genummerd 113-119, en gedateerd ‘13-14 febr. '04’. De rest van het manuscript is verloren gegaan, maar er is nog iets anders verloren gegaan. Het lijkt immers alsof van de datering op het manuscript, van mei '03 tot februari '04 enkel de laatste datum juist zou zijn. Echter tussen mei en augustus 1903 schreef van Schendel de hoofdstukken I tot en met IV die in het manuscript 28 vel besloegen, maar die hij later liet vervallen. Zodat wat thans hoofdstuk I, blz. 1 is,

in opzet hoofdstuk V, vel 29 was. Op het eerste vel van de hierboven vermelde 13 vellen staat: ‘V (In te lasschen tusschen Hoofdstuk IV en V, bladzijden 28 en 29)’, waarna de tekst begint met ‘Toen Tamalone een knaap was van dertien jaren...’

Arthur van Schendel had een tegenzin in onaffe dingen en bekent vaker, in brieven b.v., dat hij die verscheurde. Gezien het feit dat hij, zeker destijds, veel reisde en verhuisde en gehoord, van zijn dochter en anderen, dat hij herhaaldelijk ‘oude rommel’ verscheurde en weggooide, is de kans dat we ooit nog over de eerste hoofdstukken der Zwerver zullen beschikken, minimaal. ‘Een zwerver verliefd’ werd nog datzelfde jaar -1904- opgenomen in ‘De Nieuwe Gids’ en tegelijkertijd verscheen bij W. Versluys te Amsterdam de uitgave in boekvorm. Het boek kreeg goede recensies, althans recensies die de lof ervan spraken, een groot lezerspubliek en herdruk op herdruk en daarna, via de lectuur der middelbare schooljeugd, het predicaat klassiek toebedeeld. De studies over ‘Een zwerver verliefd’ zijn vrij talrijk, hoewel niet van opmerkelijk gehalte. Een der laatste en zeker niet de slechtste is de studie van P. Kralt ‘Vervaging als literaire techniek’ in ‘De nieuwe taalgids’ Jrg. 67, 1 jan. '74.

Maar ook van Schendel zelf gaf commentaar op zijn werk. Slechts sporadisch uitte hij zich tegenover anderen over zijn boeken of over zijn werk en plannen. Ook in brieven is slechts een enkele opmerking te vinden. Doorgaans begon hij, na ampele studie van het onderwerp, te schrijven om pas na voltooiing in de familiekring te treden om het nieuwe voor te lezen. Daarna ging de kopij, na geheel in het net overgeschreven te zijn naar de drukker. Hij was na enige rust zijn gedachten aan het wenden naar een nieuw werk. Het onaf geblevene interesseerde hem zo weinig als het affe en er is nauwelijks commentaar van hem over eigen werk bekend.

Wel stimuleerde het succes van ‘de eerste zwerver’ hem vrij spoedig tot het schrijven van een vervolg. In het exemplaar dat hij aan zijn vrouw schonk tekende hij aan ‘Doorn 9 november 1905-29 maart 1907.’ Het vervolg - en het is heel duidelijk een vervolg, reeds in de met ‘En’ aanvangende beginzin: ‘En voor het einde van het najaar werden zijn schreden verder geleid.’-, ‘Een zwerver verdwaald’ is, hoewel korter dan het voorafgaande deel, met aanmerkelijk meer moeite en in een langere tijdsspanne, geschreven. Zoals elk vervolg op een erkend meesterwerk werd het door de kritiek vrij unaniem als ‘minder’ gekenschetst. Een plan van van Schendel ook nog een derde deeltje te schrijven, vond geen uitvoering.

Daarover schrijft hij, 28 mei 1936 aan G.H. 's-Gravesande: ‘De twee “Zwervers” moesten door een derde worden gevolgd. Het begin daarvan en enkele hoofdstukken hebben ook bestaan, maar zijn verscheurd. Bij het opruimen valt oude rommel altijd zoo tegen.’

Wat hij echter niet verscheurde waren de negen blaadjes met aantekeningen voor dat vervolg: toeval of opzet? Eensdeels is het een schets voor een vervolg, anderzins is het een terugblik op de figuur der zwerver Tamalone en zijn verlangen. In ieder geval zijn het boeiende aantekeningen en het is jammer dat ze nog nooit eerder gepubliceerd zijn. Slechts F.W. van Heerik-

huizen mocht, voor zijn bekende dissertatie ‘Het werk van Arthur van Schendel, achtergronden, karakter, ontwikkeling’, Amsterdam 1961, deze aantekeningen lezen en hij maakt er op blz. 130 e.v. in het kort melding van. Ik vond ze terug bij het nazoeken van van Schendels literaire nalatenschap als twaalf net beschreven vellen - een handschrift zonder doorhalingen of toevoegingen - plus (als eerste) een half velletje: alles duidelijk gedateerd schoon zonder jaartal.

Dat jaartal moet hoogstwaarschijnlijk zijn: 1907. Immers het zijn duidelijk, waarvoor hieronde argumenten, aantekeningen van na de voltooiing der tweede ‘Zwerver’. ‘Een zwerver verdwaald’ werd afgesloten op 29 maart 1907. In de rest van het jaar schreef hij niets dat ons bekend is, zodat hij toen hoogstwaarschijnlijk met het derde deel der ‘Zwerver’ en deze aantekeningen daarvoor of daarbij bezig was. In 1908 immers schreef hij, blijkens zijn eigen aantekeningen in de exemplaren van zijn vrouw, in ‘mei 1908, Interlaken’ het verhaal ‘De Minnaar’ en begon hij 28 juni ‘De berg van dromen’ dat hij schreef ‘Tussen 28 juni 1908 en 22/23 febr. 1913 (te) Ede’.

De eerste aantekening, het halve blaadje, is gedateerd ‘29 April’, hetgeen dan precies een maand is na de voltooiing van ‘Een zwerver verdwaald’.

De meest zekere aanwijzing dat de aantekeningen uit 1907 stammen is de brief van 9 november van dat jaar aan Aart van der Leeuw, waarin hij schrijft: ‘Binnen een dag of veertien denk ik in Holland te komen, en je dan te ontmoeten in Den Haag of Amsterdam. Vóór dien tijd zul je wel een exemplaar van “Een zwerver verdwaald” ontvangen, (dat in november 1907 bij Versluys te Amsterdam verscheen. Ch.V.) Ik heb op het oogenblik het vervolg “op stapel”, en ook nog een ander boekje (waarschijnlijk “De schoone jacht” en andere verhalen, dat in 1908 bij Versluys uit kwam. Ch.V.) en wat kleiner werk. Maar ik besteed weer veel tijd aan middeleeuwse geschiedenis, waarover je in het Museum hier de mooiste boeken, vooral ook oude, kunt vinden.’

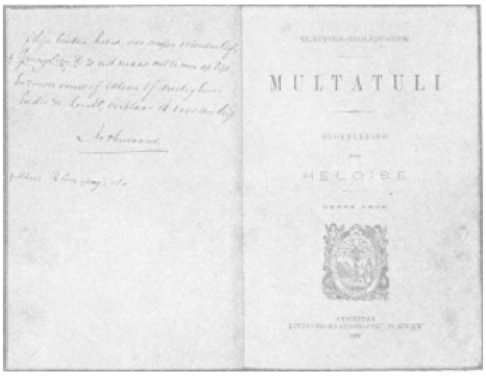
De inhoud der beide zwervers beschouw ik als bekend. Hoe in ‘Een zwerver verliefd’ de zwerver Tamalone verliefd wordt op Mevena, de vrouw van Rogier. Hoe hij haar niet zijn liefde kan of mag verklaren en enkel 's nachts in haar slaap een enkele kus gaf. Maar Tamalone ontloopt zijn noodlot niet, hij doodt Rogier. Als ook Mevena vermoord wordt trekt hij verder met haar kind, gelukkig in zijn dromen, zijn onaardse liefde. Tijdens het schrijven zegt hij in een brief van 10 januari 1904 aan Willem Witsen: ‘Ik zit nu geregeld 's avonds tot laat te schrijven aan een roman; hij is bijna af, maar ik ben bang dat ik er veel aan veranderen moet, omdat ik mij een beetje heb laten verleiden door beschrijvingen en als ik daar bang voor werd, weêr mijzelf te veel inhield. Ik denk dat het over een maand of drie wel af zal zijn, en als het mij dan nog niet bevalt begin ik dadelijk aan een ander. Het is over een geboren zwerver, die zichzelf eigenlijk heel gelukkig vindt, en na heel veel ondervindingen verliefd wordt; de menschen hebben nooit iets met hem te maken gehad en het meisje wil natuurlijk ook niets van hem weten. Hoe kom ik aan zoo'n onderwerp zou je zeggen? Ja, dat weet ik ook niet, misschien is het nog iets van vroeger.’

De drie maanden werden één maand, de veranderingen kwamen er niet van, en misschien moeten we constateren dat het hem inderdaad niet is bevallen, hij in in ieder geval vrij spoedig aan een ander, ‘Een zwerver verdwaald’ begonnen. De tijd tussen het voltooien van ‘Een zwerver verliefd’ op 13/14 februari 1904 en het begin

van het neerschrijven van ‘Een zwerver verdwaald’ op 9 noveber 1905 is in beslag genomen door huiselijke zorgen. Zijn eerste vrouw, Bertha Zimmerman die hij in 1902 gehuwd had werd voorjaar 1904 ernstig ziek, moest daarop naar een sanatorium in Denemarken en overleed te Doorn op 15 mei 1905. Enkele weken daarvoor was hun jongste dochtertje ziek geworden, gestorven. Van Schendel bleef achter met zijn driejarig dochterje. (De situatie lijkt op die van Tamalone maar was dus in werkelijkheid ná de voltooiing der eerste roman.) De laconieke aantekening ‘misschien is het nog iets van vroeger’ heeft grond van waarheid. Zonder ons te begeven in de discussie in hoeverre van Schendel zichzelf portretteerd in de hoofdfiguur, kan enkel opgemerkt worden dat hoewel van Schendel met explicite autobiografische teksten zeer karig is - ‘Fratilamur’ en de bundel ‘Herdenkingen’ - hij zijn eigen ervaringen toch wel eens in zijn romans onder woorden brengt. Bijv. in de aanvang van het direkt op de zwervers volgende boekje ‘Shakespeare’. Van Tamalone wordt verteld ‘... hij was toen omtrent dertig jaren’, de leeftijd van de schrijver toen hij het schreef. Dat Tamalone een woordspel zou zijn van ‘I am alone’ is nooit bevestigd geworden. Het zwerven is wel een duidelijk gegeven uit zijn jeugd. Niet alleen had zi'jn moeder een soort verhuismanie - zo'n vijf of meer keer per jaar en dat jaar in jaar uit -, maar zij liet het kind Arthur ook dermate aan zijn lot over dat hij wel gedwongen was door de stad te zwerven. Pas na zijn huwelijk ebt het ongestadige heen. ‘Bertha en ik, wij leven in de meest volkomen harmonie, maar ik ben dan ook grondig getemd en van zwerver een goed huisdier geworden. De wilde instincten zijn er nog wel, maar die vinden hun uitweg meer in mijn werk nu.’ schrijft hij 19 januari 1904 aan Willem Witsen.

Na dit verdriet zet hij zich aan het schrijven van ‘Een zwerver verdwaald’, aanmerkelijk donkerder van kleur, kleurrijker van verhaal en, maar dat is mijn mening, beter.

9 November 1907 schrijft hij aan Aart van der Leeuw: ‘Ik hoop gauw van je te hooren dat je bezig bent te schrijven. Ce n'est que le premier pas qui coûte. Dat heb ik zelf ondervonden wanneer ik door den een of anderen invloed niet aan het werk kon komen; die eerste pas moet gedaan worden, hoe moeilijk hij ook is. Het zou jammer zijn als er veel van den besten tijd van je leven ongebruikt voorbij ging. En wanneer je eenmaal kalm en geregeld aan den gang bent, bezig met je liefste werk, zal je gemoedstoestand, en daardoor de wanordelijkheden der zenuwen, immers ook verbeteren. Ik predik een raad dien ik zelf wel eens noodig gehad heb, en goed bevonden’. Het verhaal vervolgt met de nog steeds in zijn droom der liefde voor Mevena zijnde Tamalone. Het verhindert hem zich te verbinden met des aartsbisschops dochter Maluse die hij in het aristocratische milieu van Venetië ontmoet. Het kind van Mevena, de levende herinnering aan haar, houdt hem zelfs af van een reeds op handen zijnd huwelijk met Maluse. Tenslotte toch getrouwd, laat haar vader, de aartsbisschop Lune Tamalone ter kerker werpen om reden van zijn verleden. Daaruit ontvlucht met Maluse's hulp sluit hij zich aan bij een sociale opstand, waarbij hij een volksmeisje ontmoet dat hem de herinnering aan Mevena geeft. Met haar vlucht hij per schip.



Een van de 1e boeken die de 15-jarige zich kan aanschaffen

Van Shendel/± 1894

Titelpagina van zijn 1e boek

Daar is ook het aanknopingspunt met de hier te publiceren aantekeningen. Deze beginnen immers, op 29 april met de zinnen: 'Tamalone over de zee reizende met stil gemoed, gadegeslagen door de oogen van Maria in haar schoonste onschuld, weet nog niet van het heil dat hij geven kan. Dan in Rome met Simon en Maria en het kind gaat hij weer met vertrouwen onder de menschen, niets vragend echter,

zorgeloos inderdaad, maar een liefderijk man. En in de oogen van Maria hervindt hij de liefde zijner jeugd.'

Maria is het meisje uit het slot van 'Een zwerver verdwaald'. Simon is een bekende figuur uit 'Een zwerver verliefd' enhet kind, is het kind van Mevena. Het einde van 'Een zwerver verdwaald' is inderdaad de inscheping van Tamalone met Maria en het kind. Zo rijst hier het vermoeden dat we te maken hebben niet enkel met een aantekening maar met de bewaard gebleven openingszinnen van de derde zwerver. Ik geef deze opinie voor wat ze waard is; een vermoeden.

De daarop volgende stukjes hebben in zich voldoende aanwijzingen om te mogen concluderen dat het hier niet om fragmentjes uit de derde roman gaat, maar om aantekeningen over de problematiek van dat boek, of zelfs van die drie boeken, en zelfs meer dan dat. Om uit deze aantekeningen iets te construeren dat vastigheid geeft voor opmerkingen als 'de derde zwerver zou er zo of zo uit zien', daartoe zie ik geen kans.

Enkel het aanstippen van enige eigenaardigheden. Opmerkelijk is de hoge graad waarin van Schendel zich vereenzelvigt met zijn creatie, zoals bij het begin der aantekening van 24 juli: 'Mijn vriend Tamalone is mij zoo dierbaar geworden, ik ken hem zooals geen ander hem kent. Laat ik dan voortgaan met het verhaal van zijn leven.' Daarna komt hij te spreken over het raadsel; een gedachte die uitgewerkt is in de notitie van 17 mei. Het raadsel kan tot vreugde worden in het vertrouwen, - hét raadsel is ten slotte voor van Schendel de tijd. In een van zijn laatste verhalen 'De klokken van de stad' de klokken, de tijd, tijd van aankomst, van afscheid; is de conclusie, de slotzin; 'er wordt gewaakt'; het vertrouwen - hetgeen in de notitié van 18 mei 'Thans wil ik van het vertrouwen schrijven' uitgewerkt wordt. Het vertrouwen voert tot 'het schoone leven', 'het beste dat in mijn hart is', maar is niets dan een 'spel' een 'waan' een 'droom'. Dan volgt de belangrijke notitie van 14 juli, 'Het eindeloos waarom van het ongeluk' het vragen waarop geen antwoord is, de onmacht. Het magistrale slot van 'De grauwe vogels' klinkt reeds. 'De grauwe vogels' gelijktijdig geschreven met 'De wereld een dansfeest'. 'Men moet lichtzinnig zijn, òf gezegend met een vroom gemoed om het leven te verdragen.' Perino in zijn toneelstuk 'Pandorra' zegt: 'Gelukkig wie lachen kan of bidden'.

Meer is er in deze aantekeningen dat later terugkomt, dat later gebruikt werd. Zo de indeling van 19 juli, in drie soorten mensen, die in het achtste hoofdstuk van het eerstvolgende boek, 'De berg van dromen' ook voorkomt.

De voorlaatste aantekening spreekt van het noodlot. En de laatste aantekening, van 27 september, is slechts een geheimzinnige zin.

Maar men leze zelf.

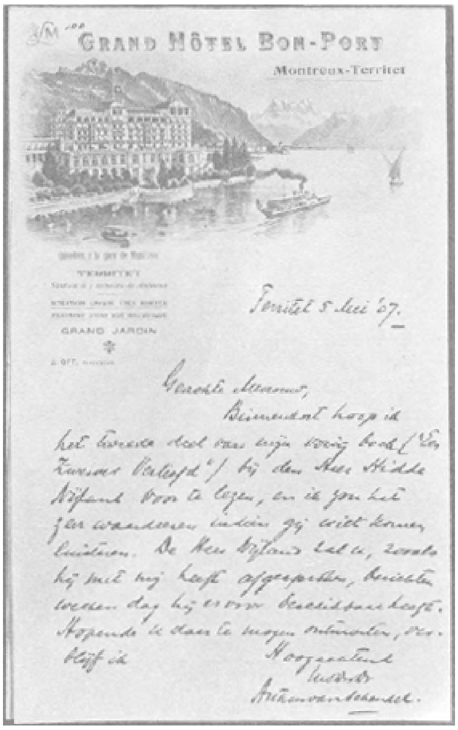
29 April

Tamalone over de zee reizende met stil gemoed, gadegeslagen door de oogen van Maria in haar

schoonste onschuld, weet nog niet van het heil dat hij geven kan. Dan in Rome met Simon en Maria en het kind gaat hij weer met vertrouwen onder de menschen, niets vragend echter, zorgeloos inderdaad, maar een liefderijk man. En in de oogen van Maria hervindt hij de liefde zijner jeugd. Het gaat hem als den droomer in den nacht, die gelukkig wordt zonder zoeken, en in de verbazing ziet hij dat de werkelijkheid gelijkt op zijn droomen van voorheen. Het vertrouwen dat hij verkoren is tot vreugde vergaat niet meer.

Illustratie B Essers voor de 5e druk van 'Een zwerver verliefd'

Portret door J Breemer/aug 1908


GRAND HÔTEL BON-PORT
Montreux-Territet
GRAND JARDIN
Territet 5 Mei '07.

Brief aan Top Naeff over 'Een zwerver verliefd'

17 Mei

De zoeker naar het raadsel van het geluk kan met zijn kennis een oplossing vinden van aardsche voldoening, het geloof dat in daden zich uit, in den arbeid voor de bevrediging van zich zelf en zijn broeders tezamen. Dit geluk, dat in de gemeenschap ligt, wordt door de grootsten der dichters en wijzen geprezen. En het zou ook het veiligste zijn, wijl het zekerst te bereiken, zoo de stroom des levens niet uit ontelbare deelen bestond die voor elkander raadselen zijn. Het is immers een droom, dat in toekomst geen enkel mensch geen enkel geheim meer hebben zou.

Maar de ware zoeker wordt door geen redelijke oplossing bevredigd. En hij blijft zwerven tot hij met den blik in de oneindigheid vergaat, of tot een wonderlijke genade hem zooveel vreugde schenkt dat hij het zoeken vergeet.

Het is wellicht een kind die aan wonderen gelooft en wonderen ziet. Maar ook onder de zwervers zijn kinderen, die waarachtig vertrouwen, zij het ook in donkere uren op hetgeen in de eeuwigheid is. En dikwijls gebeurt het dat een zwervend kind de genade van een wonderbaarlijke vreugde ontvangt wanneer hij het zoeken vergeten is.

18 Mei

Thans wil ik van het vertrouwen schrijven. Wanneer Tamalone ontwaakt is het schoone leven reeds begonnen, het spel, waarin de werkelijkheid een droom gelijkt en waarin alles gebeurt wat hij droomde. Van den aanvang, tot ik niets meer van hem te zeggen weet, is mijn vriend verbaasd over dit leven dat in zijn begeerige verbeelding

reeds eer heeft bestaan, te meer verbaasd omdat de vreugde die hem allengs hooger voert, warm is van menschelijkheid en nochtans vrij van de vermoeiens der verbeelding. En het is zijn vroomste vreugde dat hij, mits de liefde hem geopenbaard werd, immer vertrouwd heeft op het geluk dat thans wezenlijk wordt.

In het geluk is hij een hooghartig man, omdat hij tegenheden noch hindernissen acht; en ook een nederig man, omdat hij het liefste dat hij heeft niet voor zich zelf behoudt.

En ik die, gelijk ik lang geleden deed, mij weder voorneem van vertrouwen en geluk te spreken, ik zelf vertrouw, nu ik aanvang op dezen dag van alle dagen, dat het mij waarlijk gegeven zal zijn het beste dat in mijn hart is te openbaren.

14 Julij

Het eindeloos waarom van het ongeluk, ook waar nog een zonde te straffen is. Een antwoord dat niet anders zegt dan: wij weten niet, de wereld is verdriet, zij zou verwerpelijk zijn ware 't niet om het eenig zuivere in den mensch, het vertrouwen dat God grooter is dan wij begrijpen. Men moet lichtzinnig zijn, òf gezegend met een

vroom gemoed om het leven te verdragen.

Het noodlot is onrechtvaardig: het vuur dooft niet, de smart is zonder einde. Die gelóóft in een God der menschen - zegt het liefste: wie 't meeste lijden zullen zaligst zijn.

Gij zijt *gedwongen* te kiezen tusschen de onderwerping aan het noodlot en het geloof aan de goedertierenheid Gods. In uw verstand zijt gij sterk, in uw hart zijt gij zwak als een waarachtig mensch, gij wilt het leven. Maar het probleem blijft ondanks uw keuze bestaan. Bevestig u aan de aarde zoo hecht gij kunt, met kennis en gebed, uw vertrouwen zal uw geluk zijn en uw schutsel, het vertrouwen dat gij verkoren zult worden. En of ook uw nabestaanden evenals gij vragen zullen over noodlot en voorzienigheid; of ook het antwoord dat gij gedwongen waart te geven hun niet bevredigt; of ook de vragen telkens wederkeeren wie de waarheid weet - vertrouw gij wat er ook kome, dat gij de goede keuze deedt.

19 Julij

De onveranderlijkheid der menschelijke gegevens is de rots waarop de steeds wederkeerende golven van alle hopen en streven breken. De mensch kan alles doen door de macht zijns wils, doch niets hoegenaamd buiten de grenzen die hem gesteld zijn. Zij die door de zwakheid van hun streven en inspanning de grens niet zien, kunnen niet ongelukkig zijn.

Zij die haar ziende er niet overheen kunnen staren, zijn de ongelukkigen, zonder hen zoude er geen wanhoop bestaan.

Zij die haar genaderd zijnde verder zien, vertrouwen veilig; Zij kunnen niet vreezen wat in de Eeuwigheid verborgen is.

De eersten zijn de vele gedachteloozen, die al 't rumoer maken in de wereld, en de vroolijkheid en 't vertier; hun hartstochtelijk leven is het schoone schouwspel der menschheid. Zij leven door passie.

De tweeden zijn de verdoemden, verdoemd door wie of hij blijve ook ons, den toeschouwers, maar een raadsel. Zij eten hun eigen hart, zonder daden of leed, zij zien alleen de duisternis en begrijpen de vreugde niet dat de wereld bestaat. De laatsten zijn de zachtmoedigen, die geen tranen meer hebben of nimmer gehad hebben misschien. Zij brengen liefde waar zij gaan, zij zijn gezegend met vertrouwen, en mogen de wijzen der wereld heeten.

De meerderheid der onnoozelen getuigt van de vreugde der schepping. Wij begrijpen hen niet allen, en dat doet er ook niet toe. Maar hun daden, hun plechtige samenkomsten, hun jolige sprongen, hun valsche streken, hun geloof en godsvertrouwen, hun onderlinge liefde, hun ijdelheid, hun zelfzuchtige wedijver, en vóóral de geheimen hunner harten - deze dingen willen wij kennen wijl zij onze gevoelens van medemensch wekken. En als wij goed zien kunnen zelfs de bedroefdsten onder ons nog glimlachen door de vreugde der anderen. De meerderheid getuigt dat God slechts vreugde wil geven; maar laat ons niet vragen als wij de

anderen zien - ook het zwijgen der verdoemden, ook de glimlach der geloovigen, der wijzen, is een geweldig iets en een getuigenis.

19 Julij

Bij de aanschouwing der wereld weten wij bij ingeving reeds dat immer het onverwachte gebeurt -. Het kan niet anders daar wij begrensde wezens zijn en niet zelf ons lot besturen, van oorzaak en gevolg maar weinig weten. Daarom is het Onverwachte in de wereld het voornaamste waar wij belang in stellen, het komt van over de wallen des levens. ‘Het is altoos het onverwachte dat gebeurt,’ zegt het volk, immers de meerderheid die een getuigenis is; en de wijsheid der ouden noemde het onverwachte, als het goed of kwaad was, een genade of een oordeel - de stem van den Onzienlijke.

De hartstochtelijken onder ons zijn de vurigste minnaars van 't leven, ja de geloovigste aanbidders van God. De hartstochtelijken komen te zamen, hun gelijken zoekend, *zij* zijn de Kern der meerderheid om wier wille wij van de menschheid houden. De samentreffingen - gevolgd door schoone eenheid of even schoonen strijd - van den hartstocht zijn de wisselende middelpunten van ons dagelijksch belang. Wat groote gebeurtenissen, wat zalige geestdriften, wat oorlogen, wat eeuwen voortlevende beroerten van 't menschelijk hart zijn ontsprongen aan de ontmoeting van hartstochten!

In al wat ons gemoed beweegt wanneer wij de menschheid aanschouwen vinden wij steeds de een of de ander van deze twee; Het Onverwachte en de Hartstocht. Het eerste onafhankelijk van den mensch, het andere afhankelijk van zijn gave. Het onverwachte - de genade Gods of Diens oordeel - zoekt den hartstocht; de hartstocht, om te ontwaken, wacht steeds de openbaring van het onbekende.

24 Julij

Ik stel mij thans tot taak ten aanschouwe te brengen hoe de goede mensch, die zich sedert zijn vroegste ontgoocheling reeds tot de blijmoedigen rekende wier heil in het komende leven ligt, die zorgeloos heil zocht, wijl hij waande nooit te zullen vinden, door de vervolging van het onheil een toeverlaat zoekt. De hartstocht heeft zijn ziel geopend, en niet de behoefte eener opene ziel gaat hij tot de menschen om hartstocht en bevrediging en troost. Hij vindt dat ook de menschen behoeften hebben, dat er bij hen geen troost kan zijn. Hij vindt slechts anderer begeerten en den schijn van zich zelf, en deze misleiden hem tot hij vergeet wat hij zoekt. Dan is hij verdwaald onder de onnoozelen als een van hen. En als het schoonste van zijn verlangen - onverwachts - weer ontwaakt en hij zichzelf beschouwt, waant hij ook zijn ziel veranderd en zelf een schijn. In doodsangst meent hij zich over te geven aan God, nederig voortaan biddend voor net heil waarop hij voormaals als kind van de vrijheid onwetens vertrouwde. Maar in waarheid vliedt hij tot wat werkelijk een schijn is, hoewel in schoone gedaante, het woord van vertroosting, dat van andere menschen was. Dan is hij verdwaald daar hij in zich zelf den weg niet vond.

Maar ook de zuivere gebeden kunnen de diepte der ziel niet vinden. Hij hoort in de duisternis het bruisen van de oneindigheid die hij vrijheid noemde voorheen, hij meent dat het 't geluid is van het eeuwige onheil welks golven slaan tegen de wallen van zijn schijnbaar geloof. En hij weent in zijn gebeden en de vertroosting ver-

zwindt, hij weent - maar zou een zwerver om zijn zelfs wil weenen?
Dan verschijnt het onverwachte, nu de genade voorwaar. De waarheid rijst uit de bron van den hartstocht; wie troost behoeft moet slechts liefde geven. En de schoonste onschuld heeft daar buiten gewacht, terwijl hij bad en weende, op het heil dat hij te geven had. Hij treedt in het licht en hoort het lied van de hoop. En met vertrouwen gaat hij weer onder de menschen, niets vragend doch enkel gevend, een zwerver immer en zorgeloos inderdaad, die het allerliefste dat hij bezit wegschenkt. En in verbazing ziet hij dat hij een rijk man is, en het vertrouwen vergaat niet meer dat zijn vreugde verkoren is te duren in eeuwigheid.

24 Julij

Mijn vriend Tamalone is mij zoo dierbaar geworden, ik ken hem zooals geen ander hem kent. Laat ik dan voortgaan met het verhaal van zijn leven. Het vangt aan met de stilte van zijn hart nu zijn oogen niets meer zien dan het raadsel. Maar hij glimlacht somwijlen als hij bedenkt dat het raadsel de zuiverste vreugde kan blijken te zijn. Dit is het blijmoedig vertrouwen van wie in waarheid nog een knaap is, de droomer van voorheen. En nog schooner dan vroeger ontwaakt, in de drukte der menschen, het droomen van geluk: dit is de herleving na den schok dien de innerlijke werkelijkheid hem gaf. Nu weeft de uiterlijke werkelijkheid, die der menschen onderling, haar banden. Het leed dat deze veroorzaakt is niet zoo diep, maar machtiger en wreeder, en dreigt hem met ondergang.

In het verhaal der verdwaling is Tamalone niet de eenige hoofdpersoon; ook de doolhof is er, voor hem de wereld der menschen.

Ik vertoon de groote stad, de aanzienlijken en het talloos geslacht der armen, de lachenden en de bedroefden, allen met hun belangen, en mijn vriend die er géene heeft; een bekoorlijke vrouw, een edel man, en hulpeloozen, met hun belangen; de Kerk en een waardig mensch met hun belangen evenveens, en mijn vriend die er geene heeft - geene, dan troost voor het droevige beeld in zijn hart.

De wanhopige stilte is de aanvang van het lied. Dan volgt de muziek van het schouwspel en hij speelt mede, niet wetend dat het tijd is om te kiezen; de dood of de beminde. En terwijl de noodzakelijkheid der keuze aangroeit, verschijnen uit *de uiterlijke realiteit:*

De pracht van de wereld, haar schoone schijn; het zinnelijk behagen;
de vriendschap, de minnehandel, het medelij - de zwakheid van 't hart;
de twijfel, het Dogma - die brengen vergetelheid.

Tot dat het onheil des Noodlots losbarst, en hij in 't onweer de waarheid ziet, maar niet begrijpt. Dan doet hij de keuze, en verdwaalt.

27 Sept.

Maar goddank, goddank de tijd zal komen wanneer de vraag van schuld of geen schuld geen vraag meer is.

De nieuwe Latijns Amerikaanse literatuur/2
Mexico
Voorwoord *A.L. Constandse*

Wat de omvang aangaat van zijn bevolking komt in Latijns-Amerika de federale republiek Mexico (na Brazilië) op de tweede plaats, met ruim zestig miljoen inwoners in 1976. Het land behoort ook tot de meest geïndustrialiseerde gebieden van Midden- en Zuid-Amerika. Afgezien van de petroleum, die Mexico grotendeels zelf verbruikt, worden veel delfstoffen uitgevoerd naar Noord-Amerika, en in zijn nijverheid is veel kapitaal der 'yankees' belegd. De handelsbetrekkingen betreffen voor zeventig procent de Verenigde Staten. Terwijl de bovenlaag, gevormd door landheren, bourgeois, hoge ambtenaren en officieren, aldus georïenteerd is op Noord-Amerika - ook wat zeden en gewoonten aangaat - is de grote massa voor veertig procent analfabeet, voor twintig procent ondervoed, terwijl er 4,5 miljoen woningen ontbreken, zodat de krottenwijken zich onrustbarend uitbreiden. Het hoge geboortecijfer heeft tot gevolg dat de laatste tien jaar de bevolking met één derde is toegenomen. Daartegen is de vermeerdering van de voedselproductie niet opgewassen.

Vergroting van de kloof tussen arm en rijk, wildgroei van eert speculatief kapitalisme, inflatie (verdubbeling van de prijzen van 1968 tot 1975) en een groeiende werkloosheid hebben de sociale conflicten sterk doen toenemen. Stakingen, ook aan de universiteiten, guerrilla-activiteiten in verscheidene deelstaten en stijgende criminaliteit hebben de heersende minderheid aanleiding gegeven de republiek steeds meer het karakter te geven van een politiestaat. Hoewel de regeringspartij, de PRI, aan de linker- en rechterzijde zwakke oppositiegroepen toelaat, beheerst ze staat en maatschappij zodanig, dat ze de verkiezingen steeds weet te winnen, met vooruitstrevende en zelfs revolutionaire leuzen.

De oorzaak van dit merkwaardige verschijnsel is het feit, dat de grondwet van 1917 (nog steeds van kracht) als gevolg van de radicale revolutie van 1910-1916, zeer progressief is en zelfs de basis zou kunnen zijn van een socialistische samenleving. Ze voorziet in opheffing van grootgrondbezit, vorming van dorpsgemeenschappen (ejidos) nationale exploitatie van de mijnen, de basisondernemingen en de banken; zij baant de weg voor medezeggenschap van de vakbonden in de bedrijven. De PRI belooft al tientallen jaren, 'de revolutie te integreren', maar laat dit even consekwent na. De enige socialistische president, Cárdenas (1934-1940) verdeelde meer grond dan al zijn voorgangers of opvolgers, en nationaliseerde de oliewinning. Maar de uitgebreide massa van kleine boeren leeft zeer pover en moet een groot deel der kinderen afstoten naar de steden. Naast hun akkers en dorpsgemeenschappen zijn weer grote agrarische ondernemingen onststaan, terwijl de financiële en industriële macht in handen is van een bourgeoisie, die in hoge mate de zetbaas is van multinationale maatschappijen en banken. De afhankelijkheid van de Verenigde Staten is zowel economisch als militair zeer groot. Verscheidene generaties van studenten - onder wie in 1968 in Mexico-Stad een bloedbad werd aangericht, aan de vooravond van de Olypische Spelen - hebben geprotesteerd tegen deze ondergeschiktheid.

De 'revolutionaire traditie' heeft echter wel bepaalde kenmerkende gevolgen gehad. Er is nog altijd een kern van zeer vooruitstrevende intellectuelen en

kunstenaars, in het voetspoor van de schilders Diego Rivera en Siqueiros (marxisten) dichters en opvoeders. Na de Spaanse burgeroorlog heeft Mexico steeds geweigerd, de regering van Franco te erkennen, in 1975 stelde president Echeverría zelfs voor, Spanje uit de V.N. te verwijderen, en de banden met Madrid zijn pas weer aangeknoopt na de dood van de 'caudillo'. Hoewel de betrekkingen met Fidel Castro uiterst gering waren, heeft Mexico toch de diplomatieke relaties met Cuba nooit verbroken. Echeverría (1970-1976) die graag secretaris-generaal van de V.N. zou zijn geworden, deed alsof Mexico behoorde tot de 'Derde Wereld', wilde van Latijns-Amerika een 'kernvrije zone' maken en koos de zijde van Panamá in zijn conflict met de Verenigde Staten. Na zijn aftreden werd hij echter onschadelijk gemaakt door hem tot ambassadeur te benoemen bij de... Unesco. Zijn opvolger López Portillo, een conservatieve vriend der grote zakenkringen, haalde de betrekkingen met de Verenigde Staten weer nauwer aan.

Tegenover de voogdij van de 'yankees' staat de zeer gestegen belangstelling van het volk voor het eigen nationale, Indiaanse verleden, de culturen van Azteken en Maya's, voortlevend in minstens veertig Indiaanse talen en dialecten, en in de hoogst gewichtige archeologische vondsten. Aannemelijk is, dat slechts tien procent der bevolking bestaat uit directe nakomelingen van Europeanen, zestig procent uit mestiezen, en nog dertig procent uit Indianen.

Mexicaanse literatuur *Sinds 1947*
J. Lechner

Mestizering - vermenging van rassen en van autochtone culturen met andere van buiten - is het sleutelwoord tot de wereld die wij gewoon zijn te zien als een Amerika dat 'latijns' is. Sleutel tot de verschillende culturen van Zuiden Midden-Amerika, zeker tot de bouwkunst vanaf de 16e eeuw en in het bijzonder tot die van de Barok, maar geen loper. Argentinië, bij voorbeeld, heeft een overvloed aan Europese cultuur, maar geen autochtoon substraat; na de onafhankelijkheid (1819) werden zelfs de Indianen die er in de pampa nog over waren tijdens grote militaire campagnes uitgeroeid. Paraguay, daarentegen, heeft een oude cultuur als ondergrond, die van de Guaraníes, die doorloopt tot in Zuid-Brazilië, is weliswaar het meest tweetalige land van het subcontinent, maar heeft zo'n uiterst summiere invloed van Europa ondergaan - door ligging achteraf en een lange traditie van dictatoren, die nu eenmaal obscurantistisch zijn -, dat er van een culturele symbiose pas iets merkbaar wordt in het werk van éen belangrijke schrijver, Augusto Roa Bastos (1917), sinds 1953, maar in feite pas sinds 1960 (zijn roman *Hijo de hombre,* Mensenkind). Ook Peró steunt op een oude beschaving - het Incarijk omvatte diverse volken en culturen en liep van het Noorden van Ecuador tot Centraal Chili -, maar is in de letteren voornamelijk Europees, dat is Spaans, gericht geweest. Het belangrijke, vernieuwende dichtwerk van César Vállejo (1892-1938) vertolkt veeleer de verscheurdheid van de mesties die zich dichter bij de Europese cultuur voelt dan bij de eigene. José María Arguedas (1913-1969) ging aan deze verscheurdheid te gronde (een pistoolschot van zijn eigen hand): door opvoeding en herkomst dichter bij de Indiaanse cultuur, vond hij zijn evenwicht niet in de gemengde. Mario Vargas Llosa (1936) - wiens meesterwerk *La casa verde* (1966) hier verscheen in de uitstekende vertaling (*Het groene huis*) van Marjolein Sabarthe Belacortu, die nauwelijks ergens naar waarde is geschat - schrijft als mesties over een wereld van mestiezen.

In Mexico is het patroon anders. Het is het land waar kunstenaars en intellectuelen - maar zij niet alleen - zich het meest bewust zijn van hun eigen erfgoed, er niet alleen trots op zijn, maar het, men zou bijna zeggen op organische wijze, al wat van buitenaf komt laten doordringen. Schertsenderwijs kan men zeggen dat men een Argentijn geen plezier doet met de veronderstelling dat hij best wel eens een Indiaanse voorouder gehad zou kunnen hebben; in Lima kan het wat dit betreft vriezen of dooien, maar alleen in Mexico vinden ze er wel een uit als ze die niet hebben.

Naast deze gelukkige verbinding van het eigene met het andere, van het oude met het nieuwe dat in dit land in de bouwkunst, in de schilderkunst en in de letteren van deze eeuw zulke volkomen eigen en briljante resultaten heeft opgeleverd, is er nog iets dat karakteristiek mag heten voor het intellectuele leven daar. Men zou het kunnen noemen: Mexico als probleem. Anders gezegd: een voortdurende reflectie over de vragen: wat is Mexico, wat zijn de Mexicanen, waarom is de geschiedenis zoals ze tot nu toe geweest is, waarom zijn de Mexicanen zoals ze zijn? Deze preoccupatie deelt Mexico met Spanje, waar het een thema is sinds de Middeleeuwen. Over de speciale verhouding van de Mexicaan tot de dood schreef Octavio Paz (3e hfdst. van *Het labyrinth der eenzaamheid*). Ten slotte heeft Mexico het rijkste corpus literatuur van de Spaanstalige landen van Amerika. Men is er zich bewust van eigen waarde

en kracht en dit bewustzijn werd versterkt door de Mexicaanse Revolutie (1910-1920) en door de jaren daarna tot en met het mandaat van president Lázaro Cárdenas (1934-1940). Maar ook uitte het zich in het feit dat het het enige land was dat het Republikeinse Spanje in de Burgeroorlog met geld en wapens steunde en een enorm contingent Spaanse ballingen opnam, die een grote rol hebben gespeeld als beïnvloeders en beïnvloeden. Het was één van de twee landen die met de geallieerden meevochten in de Tweede Wereldoorlog (Brazilië was het andere) en dit heeft het ook een onafhankelijke houding gegeven tegenover Amerika in de Cubaanse kwestie sinds 1958: niet bereid de nieuwe republiek te boycotten, maar evenmin bereid, in October 1962, om Russische raketten op het eiland te accepteren. Belangrijke Mexicanen op hoge posten hebben voor de natie voorbeeldige beslissingen durven nemen: Octavio Paz, ambassadeur in India, legde October 1968 zijn functie neer na het bloedbad van 2 October op het Tlatelolco-plein in de hoofdstad, aangericht op bevel van president Gustavo Dïaz Ordaz (1964-1970), die in 1959 al eens een spoorwegstaking bloedig had laten onderdrukken. Carlos Fuentes, ambassadeur in Parijs, legde in 1977 zijn functie neer toen, na herstel van de diplomatieke betrekkingen met een Spanje zonder Franco de regering López Portillo als eerste ambassadeur naar Madrid uitgerekend Díaz Ordaz stuurde. Het maakte ook andere, spectaculaire en voorbeeldige acties mogelijk als in het geval van de campagne tegen Orfila Reinal. Deze Argentijn was sinds jaar en dag directeur van de belangrijke uitgeverij Fondo de Cultura Económica (FCE) toen hij een vertaling liet publiceren van Oscar Lewis' *The sons of Sánchez*. Deze anthropoloog had lange tijd met een Mexicaanse familie in een krottenwijk samengeleefd en voortdurend gesprekken op de band opgenomen. Rabiate Mexicaanse nationalisten vonden het een aantijging dat een Mexicaanse uitgeverij nog wel van een Noord Amerikaanse anthropoloog een boek publiceerde, waaruit bepaalde sectoren van de Mexicaanse samenleving niet positief naar voren kwamen. Een campagne werd ontketend - er verscheen zelfs een boekje *Los hijos de Lewis*! -, men ontdekte zogenaamd fraude en Orfila Reinal werd uit

zijn functie ontheven. Dezelfde dag gingen telefoontjes en telegrammen rond, tot ver buiten het land, en kort daarop kon aan een banket de oprichting gevierd worden van een nieuwe uitgeverij met Orfila aan het hoofd: Siglo XXI Editores. Hieruit blijkt wel, hoe kan het anders, dat het niet alles goud is wat er schittert in de politiek en in de 'massage of the media' van dit land. Kort geleden werd het belangrijke blad *Excelsior* door 'spontane' actie zo bewerkt, dat een groot aantal redactieleden moest verdwijnen en ook het door Paz geleide culturele blad *Plural* onder andere leiding moest komen. Conflictief en gewelddadig is de samenleving in Mexico, zeker sinds de frustratie over niet vervulde perspectieven of gecorrumpeerde initiatieven sinds de Mexicaaanse Revolutie tijdens de Olypische Spelen in de hoofdstad naar buiten braken, in 1968. Men leze er Carlos Fuentes' *Tiempo Mexicano* (1971) op na.

Volksgrafiek

In 1947 breekt er een nieuwe periode in de prozaliteratuur aan met de publicatie van *Al filo del agua* (Aan de vooravond) van Agustín Yáñez (1904), die een tijd gouverneur van de staat Jalisco was, hoogleeraar in de letteren, vertegenwoordiger van zijn land bij de UNESCO en Minister van Onderwijs. De titel van zijn boek verwijst naar de vooravond van de Revolutie, en beschrijft de sfeer in een dorpje dat, gebukt onder droogte en armoede, verder ook nog in een broeierig klimaat leeft door de invloed van een dweperige dorpspastoor. Het boek heeft veel te danken aan Joyce en de beschrijving van de geestelijke oefeningen tijdens de Vasten maakt dat duidelijk aan wie het nog niet gemerkt zou hebben. In zijn hele werk is Yáñez niet zo zeer schepper van figuren, als wel een bijzonder knap tekenaar van sfeer zoals die door bepaalde personen in een bepaalde situatie ontstaat. Dat kan zijn het kaleidoscopische beeld van het leven in de hoofdstad, gezien door de gesprekken die gedurende een dag in een door de stad rijdende taxi door allerlei mensen worden gevoerd (*Ojerosa y pintada,* Met wallen onder de ogen en geschminkt, 1960) of naar aanleiding van een begrafenis (*Las vueltas del tiempo,* De wentelingen van de tijd, 1973), of in een kleine gemeenschap op het platteland waar een naaimachine inzet is van een conflict (*Las tierras flacas,* De magere gronden, 1964). Mexico als probleem staat centraal in zijn hele werk; zijn voortdurende lectuur van de Spaanse klassieken is bepalend voor zijn stijl. Dit werk is belangrijk genoeg om vertaald te worden (bijv. *Al filo del agua* en *La tierra pródiga,* De weelderige aarde, 1960) en verdraagt makkelijk herlezing.

Juan Rulfo (Sayula,-Jalisco, 1918) en Octavio Paz (Mexico,-Fed. District, 1914) zijn praktisch leeftijdgenoten, Rulfo wordt, ook buiten Latijns Amerika, beschouwd als een van de meesters van het Spaantalige proza van deze eeuw, en dat op basis van twee kleine teksten; een verhalenbundel, *El llano en llamas* (De vlakte in vlammen, 1953) en een roman, *Pedro Páramo* (1955).* Werk waarvoor in en buiten Latijns Amerika alleen maar superlatieven gebruikt worden, dat speelt op het platteland in de tijd van de Revolutie en dat door een zeer pregnant gebruik van verschuivingen van tijd en ruimte en een uiterst gecondenseerd taalgebruik - men zou zeggen; er kan geen letter meer af -, onvergetelijk is, een term die men niet gauw gebruikt. Werk dat duidelijk Mexicaans is, maar in vertaling elders een herkenbaar product van deze tijd is, en wel van de hoogste orde. Van Octavio Paz is hier al meer bekend. Weer een voorbeeld van een Mexicaan die enerzijds teruggrijpt naar de eigen oude cultuur, net als de jongere Fuentes, en tegelijkertijd bij de dag is wat betreft het denken en schrijven in Europa en Amerika. Tijdens zijn ambassadeurschap in New Dehli verdiepte hij zich bovendien in aspecten van culturen van Azië. Een recteur de conscience als Alfonso Reyes (1889-1959) - die ook enige tijd ambassadeur was en naast toneel, essays en poëzie ook vertalingen maakte uit het Grieks (nog komen uit Mexico belangrijke vertalingen van klassieke teksten) - en net als hij een man die voor de jongere generaties zeer veel betekent. Altijd bezig, onderweg, ergens van terugkomend, maar nooit gehaast, ontspannen luisterend en pratend en zijn ideeën tastend voor zich uitdrijvend zonder enige pose. Ook weer een schrijver die gevormd is door lectuur van o.a. de Spaanse klassieken, kenner en vriend van dichters van de Spaanse generatie van 1927, waarvan er diverse in Mexico in ballingschap stierven en over wie hij schreef. Bewonderaar van de Spaanse Republiek (1931-1939) - 'daar was de nieuwe mens aan het ontstaan', heeft hij eens gezegd -, die samen met de Spaanse balling Juan Marichal, hoogleraar in Harvard, een beetje schreef over overgewaardeerde Zuid Amerikanen en ondergewaardeerde Spanjaarden in de literatuur.

Onbegrijpelijk is het dat Carlos Fuentes' (Mexico Stad, 1928) meesterwerk *La muerta de Artemio Cruz* (1962), in vertaling van J.F. Kliphuis, Nieuwe Wieken, Amstelveen, 1965 verschenen, verramscht is. Overigens is bij voorbeeld *Pedro*

* Een z.g. 'geautoriseerde'!?) uitgave van Planeta, Barcelona, is een notoire bron van fouten.

Páramo, toen het hier in 1961 vertaald uitkwam, in *Vrij Nederland* gerecenseerd door Beb Vuyk (voor wie ik overigens alleen respect heb) en evenmin gesignaleerd als een zeer belangrijk werk. Ook Fuentes is geobsedeerd door de problemen van Mexico en heeft die, steeds weer experimenterend op het formele vlak, aan de orde gesteld in romans, verhalen, toneel, essays. *Terra Nostra* (1975) is een poging tot een 'totale' roman het thema van het contact van de twee culturen: Spanje en de Nieuwe Wereld in de tijd van de ontdekkingen, Maar daarmee is eigenlijk niets gezegd over de bijna 800 bladzijden tekst, die geconstrueerd is rond drie punten: het Escorial, de Nieuwe Wereld vlak na de ontdekking, het Escorial na de ontdekkingen. Wat vindt men in dit werk? Intertextualiteit: verwijzing naar allerlei andere teksten en namen uit de Spaanse of Europese literatuur, tot en met vertaling van het begin van Kafka's *Die Verwandlung*. Verschillende stijlniveau's en registers: abstract, essaystisch proza van vandaag, naast spreektaal gekruid met zegswijzen uit de tijd van de bouwers van het Escorial, gedragen Spaans in de stijl van de geschiedschrijvers van zestiende en zeventiende eeuw. Veelheid van points of view, zo zeer dat éen personnage diverse personnages is. Historiciteit, maar dan herkenbaar-onherkenbaar naar believen door het verschuiven van verbanden. Profanatie van het geconsacreerde een aanranding van taboe's. Gegrepenheid door de eindeloze mogelijkheden van het literaire experiment en onmiskenbaar engagement. Kortom, een Maalstroom als waarin de ontdekkers terecht komen voor zij opnieuw geboren worden (nl. tot de realiteit van hun droom over een nieuwe wereld) en waarin alles meegetrokken wordt wat in de buurt is. De mededeling? Dat de (nieuwe) wereld geëxploiteerd wordt door de materiële veroveraars, gepersonifieerd door Cortes onder een andere naam, niet door de spirituele, in de persoon van de monniken die naar overzee trokken. Heerschappij van de sterke arm, niet van de sterke geest. Een boek dat enorm boeiend is.

Fernando del Paso (Mexico Stad, 1935) schreef tot nu toe éen roman, *José Trigo* (1966), waar hij meer dan zeven jaar over deed; aan een andere is hij ook al weer jaren bezig. Spiegelbeeldig opgebouwd -1,2,3,4,5,6,7,8,9, Intermedio, 9,8,7,6,5,4,3,2,1, waarbij de gelijke nummers op bepaalde wijze met elkaar corresponderen - geeft deze roman een interpretatie van de geschiedenis van Mexico via een in het centrum van de hoofdstad gelegen spoorwegemplacement, het station Tlatelolco-Nonoalco, waar in uitgerangeerde wagens een miserabele bevolking leeft. Visie op de geschiedenis en literair experiment; symbiose van eigen erfgoed met het nieuwe; interpretatie van de Revolutie en kritiek op de eigen tijd. Schitterend geschreven, een mijlpaal als Rulfo's werk en zeker niet minder dan dat van Cortázar, García Márquez en Vargas Llosa. Het boek eindigt met een voorgevoel van naderend onheil; 2 jaar na verschijnen had het bloedbad van Tlatelolco plaats.

Homero Aridjis (Contemec,-Michoacan, 1940) behoort tot de jongere dichters van het land. Zijn poëtisch proza is minder interessant dan zijn korte gedichten.

Yáñez, Paz, Rulfo, Fuentes, del Paso: grote Mexicanen en meer dan dat, grote schrijvers. Schakels tussen grote culturen - binnen Amerika: tussen de precolumbiaanse tijd en de periode daarna; van uit Amerika: ten opzichte van Spanje en Europa -; moralisten in de beste zin. Onder de namen die hier niet genoemd konden worden, evenmin als bewegingen, markeren zij de stappen. Bouwers van synthesen,

dus kunstenaars met een duidelijk historisch besef. Kort geleden is het nog eens gezegd door Fuentes: ‘Il n'y aura plus de littérature hispano-américaine qui puisse exclure l'Espagne elle-même, sous paine de mutiler notre civilisation commune’ (*Le Monde, 30-9-77*). In *Terra Nostra* onderstreept hij expliciet het wezenlijke van de kunst van Mexico, van de Nieuwe Wereld: de versmelting van wat uit elkaar ligt, het bijeenbrengen in een eigen patroon van wat onderling anders is. Een kunst van mestiezen.

(Verantwoording: de keuze van de teksten is van J.L.; Ton Ceelen doctoraal-student Spaans in Leiden, vertaalde Fuentes en del Paso).

Begin uit **Al filo del Agua**
Agustín Yañez

Dorp van vrouwen in de rouw. Hier, daar, in de nacht, bij het drukke gedoe in de vroege ochtend, tijdens de godganse stroom van de ochtend, onder het vuur van de hoge zon, bij het licht van de late middag - sterk, helder, mat, agoniserend -; oude vrouwtjes, rijpe vrouwen, weelderige jonge vrouwen, kleine meisjes op de voorpleintjes van de kerken, in de eenzaamheid van de straten, in het binnenste van winkels en een paar huizen - hoe weinige - die heimelijk open staan.

In zichzelf gekeerde mensen en straten. Regelmatig achter elkaar de vlakken van de muren, met grote kale stukken. Deuren en ramen omlijst door gestrenge natuursteen, gesloten met massieve planken, van nobel, oud hout, hun kaalheid niet verborgen door vernis en ruiten, allemaal als bewerkt dooreen dezelfde ruwe en exacte maker. Patina van de tijd, van de zon, van de regen, van de gewone dagelijkse handen, op de zware deuren, op de stenen bovendorpels en op de drempels. Huizen waar geen gerucht, gelach, geschreeuw, gehuil uit ontsnapt; maar in de hoogte, de geur van stukken fijn hout die opgestookt worden in ovens en keukens en die tot geschenk voor de hemel gedrapeerd gaat in rook.

In het hart van het dorp en aan de buitenrand dezelfde geslotenheid. Huizen van de oevers, aan de rivier, dicht bij de heuvel, waar de wegen naar buiten gaan, met de adeldom van hun natuursteen, die de lemen muren met waardigheid bezegelt.

En kruisen op het uiteinde van de nederigste gevel, kransen op de hoeken, aan de muren zonder eind; kruisen van steen, van kalk en steen, van hout, van palmtakken; sommige, breed, andere, hoog; en kleine, en broze, en volmaakte, en onbeholpene.

Dorp zonder feesten, tenzij dan de dagelijkse dans van de zon met zijn leger van trillingen. Dorp zonder andere muziek dan wanneer de klokken ten hemel beieren, klokken die goed zijn om te luiden vanwege smart, en wanneer in de kerken de druk naar buiten breekt in klaaglijke melodieën, in schrille en schorre koren. Vaste groepjes die geregeld bij elkaar staan praten, nooit. Heilige angst voor de dans: geen denken aan: nooit, nooit. Families komen alleen bij elkaar op be-

zoek in geval van rouwbetoon of ziekte, misschien wanneer een lang verwachte afwezige arriveert.

Droog dorp, zonder bomen noch groentetuintjes. Ingang van het dorp en het kerkhof zonder bomen. Plein met begoten struikjes. De rivier de meeste maanden uitgeteerd; rivier met grote platte stenen die in de zon blinken. Kale heuvelruggen als landschap, waarvan de naakte lijnen horizon op horizon stapelen. Heuvelruggen. Heuvelruggen.

Dorp zonder laan met bomen. Dorp van zon, krukdroog, dat helwit schittert. Hoekpalen van natuursteen, verweerd, op de pleintjes, op de hoeken. Gesloten dorp. Dorp van vrouwen in de rouw. Plechtstatig dorp.

Uit Vuelta (terugkeer) 1976 Octavio Paz

Het vuur van iedere dag

Aan Juan García Ponce

Zoals de lucht
op de pagina's van de geologie,
op de maankale hoogvlakten
zijn onzichtbare bouwsels
maakt en afbreekt:
de mens.
Zijn spraak is ternauwernood een korrel,
maar een die brandt,
in de handpalm van de ruimte.

Lettergrepen zijn witgloeiendheden.
Het zijn ook planten:
hun wortels
breken de stilte,
hun takken
bouwen huizen van geluiden.

Lettergrepen:
ze verbinden zich en laten hun binding varen,
spelen
het spel van overeenkomsten en verschillen.

Lettergrepen:
ze rijpen in de voorhoofden,
bloeien in de monden.
Hun wortels
drinken nacht, eten licht.
Spraken:
witgloeiende bomen
met gebladerte van regens.

Vegetaties van weerlichten,
geometrieën van echo's,
op het blad papier
komt het gedicht tot stand,
als de dag

op de handpalm van de ruimte.

(vert. J. Lechner)

Octavia Paz, uit: ‘nocturno de San Ildefonso’,

uit *Vuelta,* 1976

....
Tussen het doen en het zien,
actie of bespiegeling,
koos ik de daad van woorden:
ze te maken, te bewonen,
ogen aan de spraak te geven.
De poëzie is de waarheid niet:
het is de wederopstanding van het herinnerde,
de gestalte der geschiedenis
veranderd in de waarheid van de ongedateerde tijd.

De poëzie,
wordt, als de geschiedenis gemaakt;
de poëzie
is, als de waarheid, zichtbaar.
De poëzie:
incarnatie
van de zon-op-de-steen in een naam,
uiteenvallen
van de naam aan gene zijde van de stenen.
De poëzie,
hangbrug tussen geschiedenis en waarheid,
is geen weg naar het een of het ander:
zij is
de onbeweeglijkheid in de beweging,
het voorbijgaan
in de onbeweeglijkheid.
De geschiedenis is de weg:
hij leidt nergens heen,
we begaan hem allen,
de waarheid is hem begaan.
we gaan niet en komen niet:
we rusten in de handen van de tijd.
De waarheid:
ons,
vanaf de oorsprong,
zwevend te weten.
Broederschap boven de leegte.

Uit Terra Nostra Charlos Fuentes
Nachtelijke Maalstroom

........Aan de hemel begonnen de wolken zich samen te pakken.
-Schiet op, het wordt al donker en er dreigt storm, zei de oude.
-Dat is goed, antwoorde ik. Wie weet vult de regen de lege watervaten.

Ik weet onze woorden nog, en koppel ze aan het vertrouwde geluid van de schaar waarmee ik het hoofd van mijn vriend bijsnoeide, omdat het de laatste gewone woorden waren die we zeiden en de laatste dagelijkse handeling die we verrichtten. Heer: onder mijn voeten voelde ik een zuiging opkomen, die me als een bliksemschicht, - niet uit een stormachtige hemel, maar uit stormachtige wateren -, van top tot teen doormidden spleet: een omgekeerde bliksemschicht, zo voelde ik het, die ons trof zonder de waarschuwing vooraf van de lichtflitsen, die het goedertieren firmament ons geeft, vast en zeker omdat hemel en aarde elkaar in het gezicht kunnen zien, en

anders is het rijk der zee, want zij gaat gesluierd, en is voor hemel en aarde wat een non is voor man en vrouw.

Een schicht, zeg ik, geboren uit een diepgaande irritatie van de bodem der oceaan: een vloeibaar vuur. Het schip kraakte verschrikkelijk; de nacht werd dubbel zo donker toen er een orkaanachtige duisternis bij kwam: het onweer brak los, en ik was dankbaar dat het aan de hemel net zo donderde als in ons schip; dat de wolken steeds lager kwamen te hangen tot de toppen der masten erin verdwenen: dat er lichtflitsen waren om de echte bliksemschichten aan te kondigen. Pedro en ik renden ieder naar een mast, we streken haastig de zeilen, probeerden ze goed op te rollen en vast te binden met de schoten, maar dat mislukte door de plotselinge beweging van het schip; we rolden om en dreigden te pletter te slaan tegen de boorden. Ik greep me vast aan een klamp die aan stuurboord was bevestigd; we hadden op onze vaart geroeid, we waren opgekruist, we hadden stilgelegen in de Sargassozee, waren daarna zachtjes voortgeduwd door de passaat, en heen en weer geslingerd door het tumult van de walvis: maar wat nu gebeurde was iets heel anders, en door geen gewoon mens te voorzien. Het stuurwiel, dat Pedro wist te bereiken, was niet te hanteren, het draaide snel en in het wilde weg in de rondte, en het was ook met twee handen niet mogelijk de snelle spaken te grijpen, het waren wild geworden staken die meedogenloos de machteloze knokkels en handpalmen van de oude teisterden. Het schip voer niet; het schip draaide om zijn as, het werd steeds verder naar beneden gezogen, het was speelgoed voor de duivel, het zat gevangen in een zuiging die onderin het keelgat van de zee haar oorsprong vond:

-Nu zij we overgeleverd aan de genade van de universele waterval, zei ik bij mezelf, hier ben ik zo bang voor geweest: het uur is gekomen....

Want ons bootje verzonk in een duistere, onzichtbare kolk; daar kwam ik tot mijn schrik achter toen ik geen zee meer beneden ons zag, maar wel boven ons; de golven met hun oplichtende kammen waren het enige licht in het zwarte omweer, en kwamen ze eerst opzetten om ons te verdrinken, nu dreigden ze neer te storten om ons te vermorzelen: de golven verwijderden zich van ons, echter niet aan de horizon, maar vertikaal, ze verwijderden zich niet van onze uitgestrekte handen, maar van onze opgeheven hoofden: de golfslag verdween omhoog, hoog boven onze hoofden, steeds verder boven onze masten die allang niet meer in de wolken staken. We daalden af langs de wateren muren van een maalstroom zonder bodem, we waren een papieren bootje in gevecht met de stroming van een riviertje op straat, een vlieg die rondzwemt in de honing, we waren niets, daar op die plek.

Hoewel ik hierop voorbereid was, - ik had dit immers precies voorzien en altijd gevreesd -, merkte ik toch, Heer, hoe sterk de schuld is die het leven bij zichzelf heeft, want ik handelde alsof er redding mogelijk was, dacht snel na, en rende naar Pedro, die tevergeefs probeerde het roer te bedwingen, want dat had gemene zaak gemaakt met de draaikolk en was ons vijandig gezind. Ik duwde hem, verbijsterd en verslagen als hij was, naar de meest nabije mast, en daar bond ik hem zo goed ik kon met touwen aan de paal, terwijl de oude zuchtte en daarmee aan het onweer de uitgestorven echo van zijn geraas liet horen. En wat ik U ook zeg, het zou in de verste verte niet in staat zijn het gebrul van die storm weer te geven, die meer dan een storm was, hij was het einde van alle stormen, een grens van orkanen, een graf van onweer: een honderdjarig gevecht van wolven en jakhalzen, van leeuwen en krokodillen, van

adelaars en raven zou niet zo'n doordringend, overal verspreid en scherp gekrijs veroorzaken als deze schemerige weeklacht van alle in stervensnood opgezweepte getijen der wereld, hier bijeengekomen, boven ons, rondom en onder ons: groot, schrikbarend, en zonder uitweg was de grens en grafzerk der wateren, Heer.

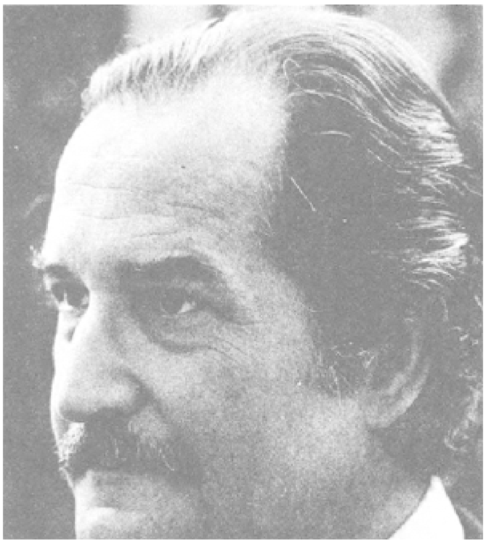
....

Nooit is er in enig hoofd zo hevig en zo koortsachtig beraadslaagd als in het mijne op dat moment: ik had bij iedere komplete omloop van ons bootje langs de ronde muren van water precies zes sekonden waarin ik me kon bewegen zonder bang te hoeven zijn om uit het schip gezogen te worden; ik nam snel de voorwerpen op die nog aan boord waren omdat ze deel uitmaakten van het want: resten van het roer, en een paar vallen die aan de klampen vastgebonden zaten; tevergeefs zocht ik de bijl, met de kop waarvan we de haai hadden gedood; ik voelde de spiegel, die we hadden gebruikt bij het knippen van ons haar, in de zak van mijn doorweekte wambuis; en achter mijn broekriem gestoken de zwarte kleermakersschaar. Pedro stond nog vastgebonden aan de mast. En het voortgezweepte stuurwiel, dat op hol geslagen ronddraaide, misschien, misschien, zoveel waarde had het niet meer met zijn noodzakelijke en kostbare evenwicht, als kompasnaald en gids van geheel het schip.

Ik rende naar het stuurwiel in de zes sekonden die de voorzienigheid me bij iedere omloop vergunde. De trillingen hadden de bevestiging ervan beschadigd. Ik keerde terug naar mijn veilige steunpunt, de klamp. Ik doorstond de sidderende zwieping van de achtersteven van het schip bij het volbrengen van de omwenteling. Ik ging terug naar het roer, gebruikte de schaar als hefboom, greep me nu vast aan het stuurhuis, dat hevig heen en weer ging, en werkte als een galeislaaf om dat stuurwiel, waarop ik al mijn hoop gevestigd had, los te krijgen.

Stelt U zich mijn verdubbelde inspanningen voor tijdens die eeuwige nacht waarin de enige tijdschema's die van mijn eigen tellen waren: zes sekonden van koortsige bedrijvigheid, vierendertig van verplichte en pijnlijke rust, waakzaam, mijn zweet voegend bij dat van de draaikolk, die me overspoelde en me soms verblinde, als ik kon mijn voorhoofd en mijn ogen reinigend van de dikke laag zout die erop lag: ik rende naar de mast, wachtte, begon Pedro los te maken, wachtte, maakte hem verder los, wachtte, zei hem dat hij met me mee moest rennen naar het stuurwiel, dat hij tot zesendertig moest tellen en alleen moest handelen als ik dat deed, nú, met zijn armen om het wiel geslagen, wacht, oude, nú, ik bond hem met een touw over buik en schouders aan het wiel, wachtte, nu sloeg ik mijn armen eromheen, wacht, oude, neem nu de henneptrossen, jij moet me vastbinden, laat mijn armen vrij net als bij jou, bind mijn bovenlijf vast terwijl ik me vasthoud aan het onbeweeglijke stuurhuis, nu loslaten, oude, laat je handen gaan net als ik doe, we gaan vliegen, oude, of we gaan verdrinken, ik weet niet, oude, jij hebt me gezegd, nietwaar, dat het nieuwe van dit schip zijn lichte houtsoorten waren; roep nu die lichtheid aan, Pedro, voor jouw leven en het mijne, bid voor ons, ik weet niet wat voor tegengestelde krachten in deze draaikolk ervoor zorgen dat sommige gewichten omlaag en andere omhoog gaan,

bid dat jouw roer omhoog gaat en niet omlaag, laat maar gaan, oude, daar komt de zwieping van deze vreselijke bocht, nú....



Carlos Fuentes

De gezamenlijke snelheid van de draaikolk en het bootje wierp ons overboord, en smeet ons tegen de strakke werveling van de maalstroom, het was niet langer mogelijk te weten of we rechtop of op ons kop stonden, we verloren iedere oriëntatie, we kermden aan ons stuurwiel dat op zijn beurt in de klauwen van de draaikolk was gevallen. Ik sloot mijn ogen, - misselijk, verstikt, verblind door de watervallen van zwart schuim in deze tunnel van de oceaan -, want ik wist dat mijn blik nergens meer toe diende, evenals mijn dood misschien nergens toe zou dienen. Eerst deed ik ze dicht om niet buiten kennis te geraken, zo groot was de snelheid van de omwentelingen: niemand heeft ooit zo'n duizeling meegemaakt, Heer, niemand, en in die duizeling waren licht en duister, stilte en schreeuwen, mijn bestaan als man en het bestaan van de vrouw die me ooit heeft gebaard, niet meer te onderscheiden: waken en slapen, leven en dood liepen door elkaar. Uiteindelijk verloor ik ieder bewustzijn, iedere berekening of hoop; ik werd opnieuw geboren, stierf opnieuw, en gaf me van slechts éen ding rekenschap in die totale duizeling:

-Dit heb je al eens beleefd...vroeger... je hebt het beleefd...vroeger... je wist het...al..., murmelden de wateren in mijn dode oren.

Fernando del Paso

Uit José Trigo Fernando del Paso
José Trigo?

Hij was.

Hij was een man.

Hij was een man met gekruld, grijzend haar. Hij was hoe oud. Vijfendertig, vijftig. Vierenvijftig treinen vertrekken er elke dag uit het oude Buenavistastation en ik tel ze net als ik zijn jaren tel.

Ik tel de jaren en de dingen als platform, als overslagterrein, remmer, weegbrug. Als wachttorens, als seinpalen: alles wat José Trigo in een goederentrein heeft zien aankomen in deze vergeten vlakten van Honoalco-Tlatelolco, in de stad Mexico, wat hem op een dag in mei vele jaren geleden langs de kampementen heeft zien lopen met een witte kist op zijn schouder, wat hem op een middag van Allerzielen onder de Brug heeft zien rennen en een schoen verliezen, wat hem in een decembernacht van een schrikkeljaar op zijn knieën heeft zien liggen in Santiago Tlatelolco. Een dikke oude heks heeft hem gezien. Alle Heiligen hebben hem gezien. Drie overwegwachters bij de straten Fresno, Naranjo en Ciprés hebben hem gezien. Een timmerman uit de Calle del Pino heeft hem gezien. Een vrouw die in een kraanwagen reisde heeft hem gezien. Een man die een dolk zat op te poetsen heeft hem gezien. Een albino met de huid van een te vroeg geboren kindje heeft hem gezien. Een spoorwegman in blauw uniform en met een donkere bril heeft hem gezien. De Maagd van Guadalupe heeft hem gezien. En ik heb hem

gezien.

Zoals ik hem gezien heb, - een man met gekruld, grijzend haar en toch een hangende, witte snor, als het ware gezeten op het platform van een overslagterrein en als het ware ergens op kauwend, die me als het ware aankeek na zijn lippen en zijn snor met een stuk papier te hebben afgeveegd, dat als het ware met kwijl was doordrenkt, - zo vertel ik het. Hij zag me uit de verte aankomen, bij het ochtendgloren van een elfde januari van een schrikkeljaar vele jaren geleden. Hij keek naar me, of hij keek niet naar me, omdat de zon - of was het de maan? - hem in de ogen scheen, en ik liep in zijn ogen tussen de roestige rails met de vermolmde dwarsliggers, waarover al sinds lang de goederentreinen niet meer liepen die sinds 1928 naar het oude station van Nonoalco gingen, waar een depot stond van meer dan zesduizend vierkante meter, waar vijf sporen waren met kapaciteit voor honderdzestig wagons: ik telkens groter in zijn ogen, hij telkens groter in de mijne, en wij twee die elkaar aankeken, en ik die hem vroeg:

José Trigo?

Waarbij hij als het ware boven mijn hoofd uit keek, waar de schoorsteenrook van de zeepfabriek, de glasfabriek en de brouwerij zich vermengt met de rook van de oude rangeerlokomotief die de goederenwagons van het ene spoor op het andere rijdt, van het ene knooppunt naar het andere, met een snelheid van tien kilometer per uur, en waar zij zich vermengt met de rook van de trein die olietanks met grote aluminium koepels trekt en wagons vol appelen en onderlossers die zand, grint en stenen vervoeren, en met de rook van het vuur van een vuilnisbelt waar ik, vele jaren geleden, toen ik over het vlakke terrein van Nonoalco trok en José Trigo? vroeg, een konijneschedel bovenop een hoop sinasappelschillen heb gezien en een dode duif en een paar kapotte schoenen en een bundel brandhout met een touw eromheen en een bloot jongetje dat bij het pissen met zijn armen zwaaide en geen antwoord gaf toen ik vroeg: José Trigo? dezelfde dag dat een op een platform of spoorstaaf gehurkte man zonder veel zin of tegenzin zat te eten, boven mijn hoofd uit keek en me zei:

José Trigo?

Hij was een man. Hij was een man die steeds groter en ouder werd en met een gezicht dat steeds meer verlicht werd door de zon die me in de nek scheen toen ik al lopende een steeds grotere schaduw was die ik dichterbij zag komen op een dag dat ik op een spoorstaaf zat of hurkte en die me aankeek en vroeg: José Trigo? terwijl dikke en trage druppels bitter zweet omlaagsijpelden van mijn voorhoofd waar mijn haar in de wind galoppeerde, en troebel werden door het stof: van grint, van roest, van roet, van aarde en ruw door de zon gebleekt onkruid, en de gepekelde kloven in mijn gebarsten huid leegveegden: hetzelfde stof als dat van het grint dat om alle sporen heen ligt die er eens op de laad- en losplaatsen van Nonoalco, Tlatilco, Aduana de Santiago en Peralvillo zijn geweest: negenentwintig kilometer rails van tussen de zesenvijftig en vijfenzeventig pond, hebben ze me gezegd; en het roetstof van de fabrieken ‘La Luz’, ‘La Esperanza’ en ‘Sidral Mundet’, die de volle lengte van de Calle de la Crisantema besloegen of nog beslaan, van de Brug van Nonoalco tot het Kampement West en waar ik op een wintermaandag vele jaren her, langs ben gelopen, toen moedertje Buenaventura me vertelde op de dag van de heilige Higinius en van de Heilige Familie, van de heilige Palemón abt en de heilige Alexander bisschop, dat José Trigo in hetzelfde stof had gebeten op een morgen in de maand april dat hij uit een rijdende trein sprong en een middag in de maand december dat hij in een

doodskist sliep en een nacht in een Mariamaand dat hij voor altijd deze stad Nonoalco verliet, die op nul kilometer van de stad Mexico ligt, op 2240 meter boven de zeespiegel, en die ik leerde kennen op de dag dat een man met krullend haar en die zich vermaakte met het lekker aflikken van sluik afhangende, gladde, lange, witte, vuile en doorweekte haren terwijl hij zijn volgepropte wangen bol had staan en die zat te kauwen op een stuk brood of wat dan ook in zijn baard krabde, me aankeek, me niet aankeeek, en me zei:

-José Trigo? Nee, ik ken niemand die José Trigo heet - zei hij alsof hij zei station, werk, spoorwegman, seinhuisjes. Alsof hij zei: ik ben een arme spoorwegman, die zich uitslooft als een paard op een goederenstation en ik werk me mooi de pleuris en ik weet niets van mannen die van ver komen aanwandelen langs het spoor en weggaan en verdwalen onder de Brug en ik weet niets van wachttorens en van kruisingen en van de ronde en rode schitterende ogen van de seinpalen die José Trigo zagen en hem zijn dood toeknipperden en hem van ver zagen aankomen, zagen zwerven over deze vlakte Nonoalco waar iedere vierentwintig uur veertienhonderd wagonladingen worden verwerkt, en zagen hoe hij leefde met die vrouw, die dagen zonder iets tegen haar te zeggen en zeven maanden zonder haar aan te raken, in zo'n vergeten wagon, in West, waar achtenzeventig verlaten goederenwagens, rijtuigen en krotten staan, waarin meer dan honderd spoorwegarbeiders wonen en eten en slapen die overdag de rails uitlijnen en 's nachts verhalen vertellen van vroegere spoorwegstakingen en legenden over de Revolutie en de treinen- zo zei me of ik droomde dat me zei een man met een gezicht dat ik nooit zag omdat het alsmaar kromp als een schaduw die kleiner werd in zijn ogen omdat ik hem de rug toekeerde en wegwandelde tussen de rails en overal vroeg:

José Trigo?

Zij was een vrouw. Zij was een vrouw die zat te huilen boven een bos zonnebloemen die ze van een perk vol planten afsneed en die bloeiden onder de zon die vanaf de hoogte van de Brug al deze vlakten van Nonoalco-Tlatelolco verhitte en alles wat zich daar bevond sinds 1908, eenenvijftig jaar voordat deze vrouw of welke andere ook bij de kampementen aankwam in een kraanwagen tengevolge van een ontsporing en in een wagon woonde met een man die haar achterliet met een levend kind en een kind in haar buik en later met een andere man die een jaar na haar in deze kampementen van Nonoalco arriveerde, tweeënvijftig jaar na de tijd dat deze omgeving Talleres de Santiago heette en timmerlieden en ijzer- en kopersmeden en lassers en elektriciens en ketelmakers en klassificeerders in de oude smeerkuilen, in de oude werkplaatsen van het oude Casa Redonda de oude stoomlokomotieven repareerden, en in de wagon zou blijven zonder dat hij een woord zei, zonder dat hij zei: ik heet José Trigo en jij moet zeggen dat je me kent als ze je vragen:

José Trigo?

-Die ken ik niet- zie de vrouw tegen me.

-Maar kijk:

ik keek en zag wagons, ik zag rails en lokomotieven, en duiven, ratten, eenden, depots, honden, zuigelingen, magazijnen, kapelletjes en kruisingen, mannen in blauwe uniformen en vrouwen met een dikke buik, bedelaars die onder de pok-

ken zaten, dorre bomen en kerkhoven voor open wagons en verlaten vlakladers, en vrouwen met vlechten, maar José Trigo zag ik niet. Ik sprak met remmers en ze zeiden me:

-José Trigo?

met bedelaars, zatlappen, sjouwers en bewoners van huurkazernes, en ze zeiden me:

-José Trigo?

met voormannen en seinwachters, en ze zeiden me:

-José Trigo?

de een veegde zijn handen aan elkaar af, de ander zat kersen te ontpitten, een derde krabde op zijn achterhoofd en weer anderen stotterden en bloosden tegelijkertijd, en anderen zeiden het me onder het roken, onder het lopen, bij het wakker worden, en ze zeiden:

-José Trigo?

en na vele uren en dagen van kijken en van het ruiken van de lucht van tabak en alkohol en ui en vrouwen en van vragen en luisteren naar oude machinisten die nog steeds praten over de ‘Bond voor Conducteurs, Machinisten, Remmers en Stokers’, gesticht in 1911, maar die zich niet de wagons herinneren die over houten sporen reden getrokken door paarden, want twee eeuwen, nee, zo oud zijn ze niet; en van luisteren en vragen aan oude houtsjouwers die nog praten over de veertien bundels brandhout die ze meer dan zeventig jaar geleden moesten klaarkrijgen om het vuur mee te voeden voor vijfenzeventig cent per dag, maar zich niet de lokomotief herinneren die geweerlopen gebruikte als stoomleidingen en die eenentwintig kilometer aflegde in één uur en twaalf minuten en de lokomotieven die hun route verlichtten met open vuren in kisten met zand op houten vlonders die door de trein werden voortgeduwd, want bijna honderd jaar, nee, zo oud zijn ze niet: en van luisteren en vragen aan oude monteurs die zich niet de lokomotieven Groot Mogol herinneren die schoorstenen hadden in de vorm van een diamant en olielampen, want ze zijn niet zo oud als hun vader, maar die wel praten, want daarvan leven, dromen en praten ze de hele tijd, over de mét luchtdrukremmen en elektrische schijnwerpers uitgeruste loks van honderd ton en achttienduizend onderdelen en drie stel aangedreven wielen die per slot van rekening net zo werken als alle andere want er worden kolen gestookt om water te verhitten en dat water wordt omgezet in stoom en de druk van de stoom duwt de zuigers naar achteren en de cilinders naar voren en de zuigers duwen tegen de drijfstangen en de stangen tegen de wielen en de wielen brengen de lokomotief in beweging en de lokomotief brengt de wagens in beweging en de wagens brengen in beweging en voeren af en voeren aan, hiervandaan en hiernaartoe: van deze omgeving van Nonoalco naar negentien graden zesentwintig minuten noorderbreedte en negenennegentig graden acht minuten oosterlengte waar José Trigo rond heeft gelopen, hier in deze kampementen en verderop, voorbij de Brug en de ‘National Iron Steel Works Corporation’: melkkoeien, of tonnetjes pulque, of stammen van tamarindebomen, of staven staal en ook mannen en vrouwen en kinderen die uit de raampjes kijken van een trein met een zilveren lokomotief en bagagewagens met schuifdeuren en restauratieen uitkijkwagens en die je zien lopen langs de Calle de la Crisantema wolken stof en as die door de huilende wind worden meegevoerd en die je zien als je naar een vrouw toegaat die zit te huilen bij een bos zonnebloemen die ze net afsnijdt en haar vraagt:

-José Trigo?
-Die ken ik niet- zegt die vrouw je. -Maar kijk: ik geloof dat je voor dit soort dingen bij moedertje Buenaventura moet zijn.
En dan vraag jij, jij die José Trigo zoekt, jij die wilt weten wie hij is en jij die niet weet wie moedertje Buenaventura is, jij vraagt: ‘moedertje Buenaventura?’ en die naam doet je denken aan een genezeres, aan een vroedvrouw, aan iemand die witte magie bedrijft, en ze geven je als antwoord: ‘moedertje Buenaventura, zo is het, meneer’, en dan kom je te weten dat moedertje Buenaventura genezeres is, een vroedvrouw, dat ze de witte én de zwarte magie bedrijft, en dat ze er zeer goed van op de hoogte is, zegt men je, dat je geen oude schoenen bij de kloek moet laten slingeren want dan sterven de kuikens, net als iedere stoker het geluid kent dat de kraanarmen van de waterpomp maken wanneer ze die laten zakken om water te tanken, of zoals zijzelf weet dat de vrouw die met José Trigo samenwoonde de restjes heeft opgegeten die hij haar op een dag gaf en zoals ze weet dat je wanneer je wilt zorgen dat de kinderen 's nachts niet bang zijn de huid van een ezel in hun bed moet leggen, even zo goed als iedere monteur de geur van de smeerolie kent die je in moet spuiten als de smering ontoereikend is of zoals zijzelf weet dat de vrouw waarmee José Trigo samenleefde Eduviges heette en er ook, net zo goed, van op de hoogte is dat de bladeren van de cipres goed zijn om te kunnen plassen net als wij allemaal de smaak van het grintstof kennen na een hele dag bielzen onder rails gelegd te hebben, of zoals zijzelf weet dat de vrouw waarmee José Trigo samenleefde op een keer, toen ze nog erg klein was, is verdwaald in een stortbui; zo zegt men je, en zoek moedertje Buenaventura maar op, en vraag haar naar José Trigo en zij zal je ongetwijfeld het hele verhaal vertellen ook al heeft ze hem nooit gezien, ook al heeft José Trigo nooit bestaan, want zij is altijd bereid om met iedereen die hier langs komt te praten over de zeven grotten waarin ze naar eigen zeggen heeft gewoond of over de staking en de bajonetten die er volgens haar zullen komen, of over de eerste lokomotief, die hier meer dan honderd jaar geleden kwam en die ze ‘La Guadalupana’ noemden en die ze naar haar zeggen heeft gezien, of om aan iedereeen die hier komt te vertellen waarom haar lieveling de oude Concordio 's nachts in het kampement rondspookt of waarom haar oude Gaudencio zo blij was over de dood van de jongen of waarom het gezicht van haar oude Fulgencio glom van genoegen toen ze pas getrouwd waren en hij haar uit een hoek van de wagen waarin ze woonden bespionneerde; dit alles en nog meer zal ze aan eenieder die dat vraagt vertellen en ze zal je niets op de mouw spelden, en als je haar gaat opzoeken om het middel en de pleister voor je lijden te halen, dan geeft ze je die, of het nu regent of dondert, want zij weet als geen ander alle sores te verdrijven net als ze een hagelbui verdrijft door drie hagelkorrels te nemen en die in de boezem van een maagd te leggen; en als iemand is gekomen om haar op te zoeken, en haar vraagt: ‘José Trigo?’, dan zal ze hem ten antwoord geven:
‘Kom erin, kom erin, ik zal U het verhaal van José Trigo vertellen’, en hij, hij die vraagt naar José Trigo, is er dan zeker van dat moedertje Buenaventura hem het verhaal vandaag, morgen, of wanneer hij maar wil zal vertellen, en bij het begin, aan het eind of op de helft zal beginnen, dat ligt er maar net aan wat hij het liefste heeft.

Vier gedichten uit Quemar las naves/1975
de schepen verbranden
Homero Aridjis

Gewond door de tijd
sterft de dichter

in een droom van ruimte
ontwaakt zijn hart

vrij van de luister
van het lichaam en zijn ruïnes

huiverend in het licht
als duister tegen dageraad

+ + +

Vogels onder de regen
zijn korte donkere weerlichten
die bij avondval terugkeren
naar de boom van het leven

en wilg vijgeboom of den
iedere boom die het licht ontdekt
in de vochtigheid van de schaduwen
is boom van het leven

+ + +

Tussen woorden op weg naar de stilte

tot de inkt op is verzen schrijven

nu ik weet
dat mijn zang zal eindigen in de nacht
met mijn lichaam

+ + +

Het lichaam bezingen
op weg naar het duister

Uit de steen het lied slaan

Staande in het donker
dichter zijn

zelfs zonder woorden

+ + +

(vertaling: J. Lechner)

Amerikaanse kroniek
Willem van Toorn in *gesprek met* John Updike

De Amerikaanse schrijver John Updike is in 1932 geboren in het stadje Shillington in Pennsylvania, waar zijn vader, die eerst bij een telefoonmaatschappij werkzaam was geweest, in de crisistijd leraar aan een highschool was geworden. Updike was enig kind; hij groeide op tussen vier volwassenen: ook de ouders van zijn moeder waren financieel door de crisis getroffen; 'De twee mannen brachten hun verminderde welstand en energie samen, en gingen - met hun vrouwen - bij elkaar wonen,' schrijft Updike in 'The Dogwood Tree: a Boyhood' (uit: *Assorted Prose*). Het beschermd opgroeien tussen de 'vier volwassen hoeders' (id.), waarbij toch voortdurend de dreiging van de crisis aanwezig was, heeft in Updikes vroegste werk een grote rol gespeeld. Veel elementen uit de *Olinger Stories: a selection,* zijn direct op zijn eigen jeugd terug te voeren.

In Updikes latere werk blijft de jeugd, het omkijken naar de oorsprong, een grote rol spelen. Nieuwe elementen in dat werk zijn de *tijd* en de gespletenheid van zijn figuren tussen vrijheid en gebondenheid. De tijd, het voorbijgaan, beheerst een groot deel van de roman *The Centaur* en van de verhalen in *The Music School* en *Museums and Women*. Aan de ene kant is het verleden onherroepelijk voorbij, aan de andere kant blijft het in de actualiteit binnendringen met beelden, geluiden en geuren. In de roman *The Centaur* is de vader van de hoofdpersoon zowel leraar aan een high-school als de centaur Chiron. De mythe en de dagelijkse werkelijkheid van het stadje Olinger lopen door elkaar tot een fantastische puzzel, die de lezer moet oplossen. Het thema van de ontsnapping aan de banden die godsdienst, maatschappelijke rol en huwelijk mensen opleggen, staat centraal in veel verhalen en in de romans *Rabbit, Run* (1960), *Rabbit Redux* (1972), *Couples* (1968), *A Month of Sundays* (1975) en *Marry Me* (1976).

John Updike was aan het begin van deze maand in Nederland. Willem van Toorn, die een deel van Updikes werk in het Nederlands vertaalde, sprak met hem.

W.v.T. *In een bepaalde periode is uw werk getypeerd geweest door een techniek, die in uw later werk niet meer wordt gebruikt: het door elkaar laten lopen van de tijd, van heden en verleden, zoals u dat heeft gedaan in 'The Centaur' en in 'Four Sides of One Story' uit The Music School. Denkt u dat u die techniek nog wel zult hernemen?*

J.U. Ja, ik denk dat ik dat wel zou kunnen. Het zou wel anders moeten, niet meer met elementen van de Griekse mythologie. Om de een of andere reden is net iets wat me enorm boeit, dat levend invoeren van abstracties. Zelfs in *Marry Me* zijn de figuren toch ook personificaties van religieuze standpunten, ze vertegenwoordigen elk een bepaalde Amerikaanse religieuze groepering. Er is iets opwindends in het herhalen, het verdubbelen van dingen; we hebben allemaal op een bepaalde manier iets dualistisch, minstens dualistisch: we zijn geest en stof, het gezicht dat we de buitenwereld laten zien staat tegenover de gevoelens die we van binnen hebben, we bewegen ons voortdurend door dubbele lagen van ervaring, en ik zou wel weer eens een boek willen schrijven waarin dat vorm krijgt, zoals in *The Centaur*. In feite probeer ik daar ook weer iets van te laten gebeuren in mijn nieuwe boek, niet precies hetzelfde, maar toch wel vergelijkbaar. Het is zeer opwindend als het lukt en je die twee dingen voelt samenvallen, waarbij het ene zichtbaar blijft onder het andere, als een zwemmer onder water.

W.v.T. *Min of meer hetzelfde gevoel als in 'Harv is Ploughing Now' uit The Music School, waarin de tijd ook een belangrijk element is, en het verleden op een bepaald punt samenvalt met het heden?*

J.U. Het heeft te maken met de primitieve neiging die ik als kind had: als ik zat te tekenen allerlei ongelijksoortige dingen samen te brengen op het papier - bloemen, dieren, sterren, een broodrooster - en die met een soort pad van twee lijnen te verbinden, zodat al die dingen vruchten werden aan een onmogelijke boom. Iets van de activiteit van de verzamelaar. In *The Centaur* moest ik twaalf goden hebben, omdat er nu eenmaal twaalf waren, hoe onbelangrijk sommigen ook waren. Het is een soort drang naar perfectie bij de uitvoering van wat je je hebt voorgenomen, het verzamelen van alles in één punt.

W.v.T. *In een periode die nu alweer lang geleden lijkt, ik bedoel ruwweg de periode-Kennedy, leek er een soort bevrijding, een soort optimisme, rond te waren in het Amerikaanse leven, dat ook zijn neerslag vond in de literatuur, bijvoorbeeld in uw werk en in dat van J.D. Salinger. Denkt u dat dat gevoel na de moord op Kennedy en na Watergate verloren is gegaan?*

J.U. Na de dood van Kennedy is er in het Amerikaanse geweten een soort schuldgevoel ontstaan. Misschien is het nu niet meer zo sterk, ik weet het niet. Misschien is het door Watergate juist opgeheven. Watergate heeft een vreemde psychologische functie gehad. Voor zover ik zicht heb op dat soort dingen, heeft het een groot deel van de schuldgevoelens van de laatste tien jaar weggenomen. Het was op een bepaalde manier ook komedie, theater. Het was iets dat ook een sterk persoonlijk karakter had, het ging om de psychologie van één man, je drong door in het hoofd van Richard Nixon. Hij ging weg, en wat overbleef was het feit, dat de bestaande wettelijke voorzieningen voldoende waren geweest, al was het langzaam gegaan, om iets te doen tegen het misbruik van de presidentiële macht. Het was zoiets als wakker worden uit een nachtmerrie. Er kan natuurlijk best weer een nachtmerrie komen, maar in elk geval is er toen iets goeds voor het land gebeurd.

W.v.T. *Heeft het invloed gehad op uw werk, uw instelling als sahrijver?*

J.U. Ik vind dat moeilijk te zeggen. *A Mounth of Sundays* heb ik in de Nixon-periode geschreven, en dat had voor mij wel sterk het gevoel van iets ontwarren, waarbij alles wat voor de dag komt verkeerd is; alles was ook in *die* wereld verkeerd, politici, schrijvers, alles. Voor veel andere schrijvers is Nixon een boeiend onderwerp geworden. Op de één of andere manier riep hij niet alleen angst bij je op, maar ook medelijden. Hij was heel kwetsbaar in zijn knoeierigheid en zijn zelfmisleiding. Daardoor werden je angst en je ergernis van het terrein van nationaal en internationaal wangedrag verschoven naar dat van een soort huiselijke crisis. Een tweede ding dat het schuldgevoel voor de Amerikanen heeft verlicht, is de Arabische olieboycot van 1973 geweest, die ons heeft laten zien hoe afhankelijk we voor al onze genoegens zijn van de auto. Het is goed voor mensen, dat ze zich niet almachtig voelen, dat ze bevrijd worden van de verantwoording te denken dat ze almachtig zijn.

W.v.T. *U bent uw loopbaan begonnen als schrijver van 'light verse'. Schrijft u nog steeds gedichten?*

J.U. Ik heb pas een verzameling van mijn gedichten uit de afgelopen zes jaar samengesteld. Af en toe heb ik uitbarstingen van gedichtenschrijverij. Het plezierige van gedichten schrijven vind ik, dat je het onder alle omstandigheden kunt doen. Ik doe het als ik onderweg ben, of als ik niets anders kan bedenken. Ik zou wel willen, dat ik beter gedichten kon schrijven, dat wil zeggen, gedichten die anderen beter zouden vinden, maar ik werk er altijd met veel plezier aan. Ik vind nog steeds een gedicht dat goed aanvoelt het meest bevredigende dat je maken kunt. Langer proza geeft je altijd het gevoel van iets dat onvermijdelijk onvolmaakt is; een gedicht kan je wel een gevoel van volmaaktheid geven.

W.v.T. *U hebt eens de gedachte ontwikkeld, dat er een nieuwe romanvorm zou kunnen ontstaan, die misschien wel gecomponeerd zou zijn uit strip en filosofische formuleringen, en die in elk geval korter zou zijn dan de doorsnee-roman nu...*

J.U. Dat was bij een voordracht in Bristol, waar ik sprak over het nogal afgezaagde thema van de toekomst van de roman. Ik heb toen de gedachte ontwikkeld, dat de roman het denken sterker zou moeten prikkelen, geconcentreerder en filosofischer zou moeten worden. Misschien is *l'Etranger* van Camus een goed voorbeeld, dat stelt een duidelijk filosofisch probleem en het heeft ongeveer de goede lengte en geconcentreerdheid. Ook *Die Verwandlung* van Kafka blijft in je gedachten hangen als een raadselachtig filosofisch object. Je wordt soms fysiek overweldigd door de

omvang van de roman zoals we die nu kennen. Romans worden nog steeds verkocht, de mensen schijnen de tijd te kunnen vinden om ze te lezen, en dat geldt ook voor mijzelf, maar je vraagt je wel eens af of er geen efficiëntere, geconcentreerdere manier zou zijn om boeken te schrijven, dan die vierhonderd bladzijden waarin al die mensen door elkaar scharrelen.

W.v.T. *Maar u ziet u zelf die roman niet schrijven?*

J.U. *A Month of Sundays* was wel bedoeld als een dergelijk 'object', en ik vind dat eigenlijk al mijn boeken wel iets dingachtigs, filosofisch hebben, maar ik heb geen boek geschreven volgens dit recept, dat mijzelf echt bevredigt. Ook in het werk van Kierkegaard vind je er iets van. Maar in feite was mijn stelling toen heel simpel: dat romans vaak langer zijn dan nodig is. Tweehonderd bladzijden zou eigenlijk genoeg moeten zijn. We zouden daar aan de andere kant ook wel veel bij verliezen. De klassieke roman gaf je dat geweldige gevoel van ruimte en tijd. En het is nog steeds zo, dat de doorsnee lezer in zijn wijsheid de voorkeur geeft aan dergelijke boeken, in de Verenigde Staten tenminste. Wat de critici ook zeggen, mensen houden het meest van 'comfy' boeken, waar ze lang mee bezig kunnen zijn en die ze steeds weer op kunnen pakken.

W.v.T. *Heeft u het gevoel, dat er zoiets als een 'school' is in de Verenigde Staten, waar u bij hoort?*

J.U. Ik heb al heel lang een voor mij zeer waardevolle relatie met *The New Yorker*. Als er sprake is van een school, voel ik me daarmee verwant. In de redactie van *The New Yorker* zijn een aantal deugden ontwikkeld, en ik heb getracht mij iets van die deugden eigen te maken. Een zekere nauwkeurigheid en bescheidenheid, bijvoorbeeld. Een aantal van de schrijvers die ik bewonder, hebben aan de *New Yorker* meegewerkt. De verhalen van J.D. Salinger hebben in een bepaalde periode veel voor mij betekend, en hetzelfde geldt voor het werk van John O'Hara. Maar je wilt toch niet echt tot een school behoren, je wilt

méér zijn, anders zijn. Dat geldt trouwens meer voor mijn romans dan voor mijn korte verhalen.

Een schrijver waar ik me tamelijk verwant mee voel, is Philip Roth, al verschillen we ook in veel opzichten. We zijn ongeveer van dezelfde leeftijd, komen beiden uit de Midden-atlantische staten en hebben ervaringen die wel vergelijkbaar zij, vergelijkbare morele preoccupaties ook. Roth is een schrijver voor wie ik eigenlijk steeds meer bewondering heb gekregen. Hij is één van de mensen, die proberen korte, geheimzinnige roman te schrijven waar we het net over hadden.

Veel bewondering heb ik ook voor Saul Bellow, voor zijn vermogen filosofische en sociale problemen brutaalweg in het oppervlaktegebeuren van een boek in te bouwen, door figuren te nemen die zeer bewust leven, heel stedelijk zijn, joods, ontwikkeld. Maar het meest bewonder ik hem omdat hij echte levende mensen creëert, met een groot gemak. Hij heeft een veel beter overzicht van de Amerikaanse samenleving dan de meeste anderen. Politie-agenten, advocaten, gangsters, ze maken bij hem allemaal een echte indruk. Hij is gefascineerd door de macht, het doorzettingsvermogen, de meedogenloosheid van de Amerikaanse samenleving.

W.v.T. *Kurt Vonnegut, die hier enige tijdgeleden was, was nogal pessimistisch over de toekomst van de literatuur in Amerika. Hij sprak de vrees uit, dat het lezende publiek steeds kleiner zou worden.*

J.U. Het is grappig dat juist Kurt dat zegt, want hij heeft een geweldig lezerspubliek. En als je de statistieken over de boekenverkoop in de Verenigde Staten ziet, zou je zeggen dat het nog steeds een verrassend sterk industrietje is.

Het is voor de generatie die na de mijne is gekomen moeilijk om in Amerika als schrijver te beginnen. Ook voor mijn generatie was dat niet gemakkelijk, maar er was toch nog wel iets overgebleven van het gevoel voor het literaire handwerk; de uitgevers waren nog wel bereid risico's te lopen met jonge schrijvers, ze hadden nog niet de verwachting dat ze aan elk boek rijk moesten worden. Er bestonden ook meer tijdschriften die verhalen publiceerden, Ik denk dat het nu veel moeilijker is. De televisie biedt wel wat mogelijkheden, maar laten we eerlijk zijn: wat heeft die een schrijver nu als artistiek medium te bieden? Ik benijd de mensen niet, die nu start moeten maken als schrijver. En wat het publiek betreft: het publiek voor een bepaald soort serieuze maar wel toegankelijke fictie is misschien inderdaad aan het verdwijnen. Er is wel een groepje, dat ijverig experimentele literatuur leest, maar het soort publiek dat er was voor Hemingway en Fitzgerald en Mann is bijna verdwenen, mét de soort eerbied die er voor die schrijvers was. Wat er precies gebeurd is weet ik ook niet, maar er is iets gebeurd.

W.v.T. *Misschien is de functie van de romanschrijver als zijn eigen held, zoals die bestond voor Hemingway en in een heel andere betekenis ook voor Salinger, uit de tijd.*

J.U. Ik weet niet of dat zo is. De bereidheid tot heldenverering in die zin is best aanwezig. Ik ken mensen, die een dergelijke verering hebben voor Robert Lowell, de jonge Robert Lowell. De fout van Hemingway was volgens mij, dat hij probeerde het heroïsche door te voeren in alle aspecten van zjn leven. Salinger heeft dat nooit

geprobeerd, maar Salinger schijnt de onvolkomenheden van het kunstenaarsleven hopeloos frustrerend te vinden en heeft de stilte verkozen. Ik denk dat er best weer schrijvers kunnen optreden, die op die manier de aandacht van een groot publiek trekken. Peter Handke heeft in Duitsland al heel jong kans gezien de waardering van publiek én kritiek te verdienen. Maar een schrijver die een pioniersrol kan spelen in de literatuur van zijn land, zoals bijvoorbeeld Hamsun dat enige tijd in Noorwegen heeft gedaan, blijft natuurlijk een uitzondering. Misschien is er ook wel sprake van een soort twijfel bij de schrijvers zelf. Als iemand gewoon 'held' schrijft, is het er misschien allemaal weer.

Dit interview is een deel van een groter geheel, waarvan de eerste helft verscheen in het Cultureel Supplement van NRC/Handelsblad van vrijdag 11 november 1977.
Van John Updike is momenteel verkrijgbaar:

PAREN
vertaling: Frans Bijlsma
466 blz. 23,50

MUSEA, VROUWEN, MEISJES
vertalingen: Tineke en Jan Donkers, Henny Scheepmaker en Reneé de Jong-Belinfante

EEN MAANDLANG ZONDAG
vertaling: J. Verheydt en Henny Scheepmaker
242 blz. 26,50

DE MUZIEKSCHOOL
vertaling: Willem van Toorn
231 blz. 26,50

de vertaling die in voorbereiding is, is 'Marry me'

Alle verschenen bij uitgeverij Meulenhoff/Amsterdam.

Duitse kroniek
André Matthijsse

Soms verliest de kritiek een deel van haar functies. Indien het bijvoorbeeld een van de functies van de kritiek is het publiek attent te maken op een publicatie die het lezen waard is, dan vervalt deze functie als van die publicatie 100.000 exemplaren vóór verschijnen zijn verkocht. Tegelijkertijd verliest de kritiek zijn meningsvormende positie. Het oordeel is al van tevoren, bij intekening, geveld. De kritiek is in zo'n geval het toetje na de literaire maaltijd.

Der Butt, de laatstverschenen ‘roman’ van Günter Grass, is zo'n geval. Daarom heeft het me verwonderd dat het merendeel van de critici - zij ontvingen hun ‘Unkorrigiertes, unverkäufliches Lese-Exemplar’ (‘Erstverkauftag: 10. August 1977. Besprechungen nicht vor diesem Termin’) al begin juli - zijn neus liet bloeden en *Der Butt* behandelde als een willekeurig ander boek. Geen nauwkeuriger lectuur, slechts mechanisch meedraaien in het door de uitgeverij bedachte plan. In de bijvoegsels van zaterdag 13 augustus verschenen de eerste recencies; bekende standpunten op vertrouwde wijze verdedigd. *Der Butt* betekende iets nieuws onder de kritische hoogtezon. Het enige opmerkelijke was de ongemeen kritische houding. Maar dat is een houding die slechts dan wordt aangenomen als een boek daar aanleiding toe geeft, dwz van ongemeen nivau is.

Tussen deze regels ligt de reden waarom ik pas nu met *Der Butt* aankom: ik heb het fenomeen van de publicatie eerst laten voorbijgaan.

Het fenomeen *Der Butt*. Binnen één maand na publicatie 150.000 verkochte exemplaren - een nieuw record op de Duitse boekenmarkt. Niet meegerekend die 4000 ‘Lese-Exemplare’ voor pers en boekhandel, die eerder deze zomer de uitgeverij/verlieten (twee tot drie maal meer dan gebruikelijk). In september kwamen bij de uitgeverij dagelijks circa 2000 bestellingen binnen. Het aantal verkochte exemplaren mag op dit moment op 250.000 worden geschat. Het afgelopen najaar werd kortom gekenschetst door de zogenaamde Buttfieber. Wie praat er dan nog over het verkoopsucces van Wallraffs *Aufmacher* (voortdurend uitverkocht)? Waar zijn de cijfers van grote en gros-verkopers als Böll en Lenz? En wee de schrijver wiens uitgeverij in alle onschuld juist dit najaar een nieuwe titel uitbracht: de lezer had zijn jaarlijkse boek al gekocht.

Ik geloof niet in de zuiver literaire oorzaken die een woordvoerder van Grass' uitgeverij voor dit ongekende succes aangaf. Wel aan het effect van de langdurige en uitgekiende reclamecampagne met de voorlezende auteur in het middelpunt. Maar dan nog. Günter Grass is een nogal wisselvallig talent, wiens schrijverschap met zich meebrengt dat brillante passages gepaard gaan met, waarschijnlijk alleen voor de schrijver zelf noodzakelijke, dorre beschrijving. Grass' boeken zijn nooit meesterwerken van begin tot eind, al bezitten de hoogtepunten die geniale zetting die het geheel toch onvergelijkelijk maken.

Belangrijker lijkt me dan ook de sociaal-politieke constellatie waaronder *Der Butt* is verschenen. Eenduidig politiek te interpreteren teksten komen bij het Westduitse

publiek op dit moment minder goed aan. Dat publiek voelt zich op de huid gezeten, bedreigd door terroristen, door overheidsmaatregelen, door mogelijke verrassingen van eventuele sympatisanten, door overheidsmaatregelen, door kritiek uit het buitenland, wie weet straks ook nog door overheidsmaatregelen daartegen. Welke mening of houding ook, niets is meer boven twijfel verheven. Grass neemt in dit geheel een rationele, genuanceerde positie in. Minder emotioneel betrokken als een Böll, kritisch ten aanzien van buitenlandse kritiek, zonder enige dubbelzinnigheid in zijn mening over terrorisme en democratische begin - selen; een politiek geëngageerd schrijver die zijn ideologische critici wegwimpeld met eenvoudige constructies volgens het principe: als dat wat ik goed vind als conservatief wordt ervaren, ben ik graag conservatief. Een rotsvaste eigenzinnigheid, grote integriteit. Iemand met wiens boek je je waar dan ook kunt vertonen. En dan komt deze schrijver met een boek waarvan het heette dat het, na zijn zogenaamde politieke periode, een terugkeer was naar de grote creatieve schrijverij. Een literaire verademing voor een zo bezocht publiek.

Maar pas op. Günter Grass is niet zo enkelvoudig literair te consumeren. Hij wil steeds anders dan zijn publiek wil, dan zijn critici willen.

Worüber ich schreibe

Über das Essen, den Nachgeschmack.
Nachträglich über Gäste, die ungeladen
oder ein knappes Jahrhundert zu spät kamen.
Über den Wunsch der Makrele nach gepresster Zitrone.
Vor allen Fischen schreibe ich über den Butt.

Ich schreibe über den Überfluss.
Über das Fasten und warum es die Prasser erfunden haben.
Über den Nährwert der Rinden vom Tisch der Reienen.
Über das Fett und den Kot und Das Salz und den Mangel.
Mie der Geist gallebitter
und der Bauch geisteskrank wurden,
werde ich - mitten im Hirseberg -
lehrreich beschreiben.

Ich schreibe über die Brust.
Über Ilsebill schwanger (die Sauregurkengier)
werde ich schreiben, solange das dauert.
Über den letzten Bissen geteilt,
die Stunde mit einem Freund
bei Brot, Käse, Nüssen und Wein.
(Wir sprachen gaumig über Gott und die Welt
und über das Fressen, das auch nur Angst ist.)

Ich schreibe über den Hunger, wie er beschrieben
und schriftlich verbreitet wurde.
Über Gewürze (als Vasco da Gama und ich
den Pfeffer billiger machten)
will ich unterwegs nach Kalkutta schreiben.

Fleisch: roh und gekocht,
lappt, fasert, schrumpft und zergeht.
Dan taglichen Brei,
was sonst noch vorgekaut wurde: datierte Geschichte,
das Schlachten bei Tannenberg Wittstock Kolin,
was übrig bleibt, schreibe ich auf:
Knochen, Schlauben, Gekröse und Wurst.

Über den Ekel vor vollem Teller,
über den guten Geschmack,
über die Milch (wie sie glumsig wird)
über die Rübe, den Kohl, den Sieg der Kartoffel
schreibe ich morgen
oder nachdem die Reste von gestern
versteinert von heute sind.

Worüber ich schreibe: über das Ei.
Kummer und Speek, verzehrende Liebe, Nagel und Strick,
Streit urn das Haar und das Wort in der Suppe zuviel.
Tiefkühltruhen, wie ihnen geschah,
als Strom nich mehr kam.
Über uns alle am leergegessenen Tisch
werde ich schreiben;
auch über dich und mich und die Gräte im Hals.

Dit gedicht, het eerste uit de roman *Der Butt*, is een inhoudsopgave volgens intentie. De inhoudsopgave naar feitelijke hoofstukken volgt 680 bladzijden later. Het gedicht is het tweede hoofdstuk, het vertelt niets over de handeling die de romanstructuur bepaalt, niets over haar universum. Het vertelt over de schrijver.

‘Worüber ich schreibe; über das Ei’. *Im Ei* heet een gedicht uit Grass' bundel *Gleisdreieck:*

Wir leben im Ei.
Die Innenseite der Schale
haben wir mit unanständigen Zeichnungen
und den Vornamen unserer Feinde bekritzelt
Wir werden gebrütet.
(...)
Wenn wir auch nur noch vom Brüten reden,
bleibt doch zu befürchten, dass jemand,
ausserhalb unserer Schale, Hunger verspürt,
uns in die Pfanne haut und mit Salz bestreut,-
Was machen wir dann, ihr Brüder im Ei?

Het menselijk universum teruggebracht tot het binnenste van een ei, geridiculiseerd het, hetzij optimistisch hetzij pessimistisch, menselijk streven. En waar Grass zelf toegeeft aan dit streven is het slechts weinig; vooruit in slakkengang. Van deze vooruitgang is in zijn werk echter geen sprake. Met *Nichts hält vor. Immer neue Sahmerzen* eindigt Grass' meest realistische roman (*örtlich betäubt*), en belangrijker nog zijn de slotregels van *Die Blechtrommel:* Fragt Oskar nicht, wer sie ist! Er hat keine Worte mehr. Denn was mir früher im Rücken sass, dann meinen Buckel küsste, kommt mir nun und fortan entgegen;

Schwarz war die Köchin hinter mir immer schon.
Dass sie mir nun auch entgegenkommt, schwarz.
Wort, Mantel wenden liess, schwarz.
Mit schwarzer Währung zahlt, schwarz.
Während die Kinder, wenn singen, nicht mehr singen:
Ist die Schwarze Köchin da? Ja - Ja - Ja!

Met deze zwarte kokkin (we zullen er straks nog zo'n elf ontmoeten - al is het dan niet in zwarte heksengedaante) is het belangrijkste element ingevoerd van Grass' literaire universum; het mythologische. Grass behandelt dit mythologisch element in anarchistische betekenis. Het stelt hem in staat het menselijk universum terug te brengen tot een voor hem hanteerbare vorm, het stelt hem in staat over het menselijk universum te schrijven zonder zich daarmee direct te moeten identificeren; waar hij niet anders kan, wordt Grass cynisch ironisch. Het mythologisch element geeft Grass de gelegenheid de werkelijkheid te ontwapenen, haar te transponeren tot symbolische beelden die hij wel de zijne kan maken, hoe boosaardig ook. Het geeft hem vrijheid.

Maar tot wat? Wie Grass niet kent, kan hieruit gemakkelijk lezen dat Grass zich van de werkelijkheid afkeert ten gunste van een irreële sprookjeswereld, die proportioneel in geen verhouding meer staat met het menselijk universum. Wie Grass kent, weet dat het tegendeel waar is. Grass' mythologie is dialectisch. Grass schrijft niet over de honger op het niveau waarop wij over honger denken en schrijven, hij schrijft erover op het dieper liggende niveau van onze verbeelding, dwz. het niveau van onze emoties. Hij keert zich van onze werkelijkheid af om er op een ander niveau dieper in door te dringen: Grass schrijft niet over de honger, hij schrijft over ons probleem met de honger in onze emotionele verbeelding; de enige plek waar afgestompten nog kunnen worden geraakt.

Niet Günter Grass reist, op uitnodiging, naar

het hongerige Calcutta, Vasco da Gama keert terug; alleen zo gemaskerd is Grass in staat uiting te geven aan zijn confrontatie, Grass zelf houdt zich aan de statistieken.

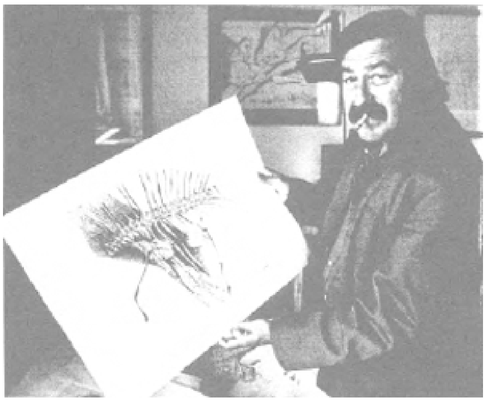
... in anarchistische betekenis. In zijn essay *Avantgardismus und die Zukunft der modernen Kunst* schreef Hans Egon Holthusen; 'Die *Blechtrommel* stellt die Form des Romans wieder her, vielleicht nicht ein für alle Male, aber doch für dies eine Mal; des Romans in seiner frischesten, unterhaltendsten, das Anekdotische unbedenklich ausspielenden Version, des Romans als einer abenteurlichen Folge von pikaresken Geschichten.' En dit is daarom anarchistisch omdat Grass zich zo de mogelijkheid verschaft zijn romanheld als eenling tegenover de samenleving te plaatsen en hem adequaat destructief te laten handelen; en wat zou er over zijn aan romankunst als de roman in haar strakke opbouw niet meer is dan de weerspiegeling van een maatschappelijk systeem? Romantheoretisch is de schrijver voor Grass een vrijbuiter, een Einzelgänger die zijn wereld in al haar verwardheid laat zien. Bij Grass begon dat met *Der Blechtrommel,* was dit het geval in *Hundejahre* en in het verhaal *Katz und Maus;* voor wie een overzichtelijk wereldbeeld voor ogen wil hebben, was deze zgn. Danziger Trilogie uiterst verwarrende stof. Met name na de *Blechtrommel* had Grass dan ook de buitenlandse critici aan zijn kant (al schrokken die zich na de *Hundejahre* ook een ongeluk); het was de oorlog die het hem had gedaan, het talent Grass dankte kortom zijn ontplooiing aan het Duitse nazisme.

Deze theorie leek aan. het einde van de jaren zestig door Grass zelf te worden bevestigd. De roman *örtlich betäubt* week onmiskenbaar af, volgde op een bundel vol maatschappijvisie (*Über das Selbstverständliche*), werd gevolgd door *Aus dem Tagebuch einer Schnecke;* de opstandige jaren zestig gingen hand in hand met de crisis van de veertigers.

En het duurde even voordat het gerucht de ronde deed dat Grass weer aan een nieuwe, ouderwets omvangrijke, roman werkte. Weer oorlog, weer Duitsland, Danzig, weer tijdsbeeld? Of weer crisis, nu van de vijftigjarige?

De kritiek heeft op deze vragen weinig antwoorden gegeven. Voor onderstellingen niet bewaarheid gevonden. Verschillende critici concludeerden weer eens dat Grass in wezen geen romancier is, maar een verteller van korte verhalen; kunstig aan een

gesmeed, dat wel. En zelfs; omdat hij weer op zijn geboorteplaats terugkomt, is hij uitverteld. Of zijn in het verleden wel eens positieve vergelijkingen getrokken tussen *Der Blechtrommel* en de *Bekenntenisse des Hochstaplers Felix Krull* van Thomas Mann (door Hans Mayer) of tussen Manns *Faustus* en Grass' *Hundejahre* (Anni Carlsson), nu werd het tijd de vraag te stellen of Grass een nieuwe *Zauberberg* had geschreven; en deze vraag uiteraard ontkennend te beantwoorden. De Duitse uitgave van het Franse pin up-tijdschrift *Lui* sleepte zelfs twee koks aan om Grass culinair te critiseren; er bleef niets van over. Nee, dan de eerste alinea van de kritiek van Rolf Michaelis in *Die Zeit*, regels die zonder twijfel straks op het omslag van de Nederlandse vertaling zullen prijken; ‘Schon lang nicht mehr so Schönes gelesen. Ein Buch, mit dem man lange leven kann. Mit diesem Roman, nach dem sprechenden Plattfisch des Märchens benannt, geht es einem wie mit Menschen; Man hört zu, hört auch mal weg, ist glücklich und mal ärgerlich.’



Het is alleszins mogelijk de vraag of Grass een nieuwe *Zauberberg* heeft geschreven positief te beantwoorden; hoe mank de vergelijking ook is. Ook *Der Butt* is een gesloten universum, waarin de figuren minder een eigen leven leiden dan ideële figuraties zijn, ook *Der Butt* is een reflectie op het eigen tijdvak.

De roman is niet simpel van structuur, hoewel allesbehalve chaotisch. Allereerst zijn er de chronologische lijnen. De roman is het verhaal dat de ik-figuur vertelt aan zijn vrouw gedurende de negen maanden van haar zwangerschap; het boek telt negen delen. En wordt het verhaal ook vertelt vanuit het nu, het loopt vanaf de oertijd tot in onze jaren en wordt in de volgende gebracht. Vervolgens het thema dat langs deze lijnen wordt opgedist; Grass' variant op het sprookje van de wensvervullende vis. Bij Grass is hij adviseur van het mannelijke geslacht totdat hem dat te gortig wordt en hij zijn diensten aan de vrouwen aanbiedt; die hem, wantrouwig als ze zijn, voor een vrouwentribunaal (‘feminaal’) brengen. Dit feminaal vormt het hart van de roman; plaats van handeling, waarvandaan zowel de bot als de verteller zich de geschiedenis herinneren, vertellen. En dan blijkt het sprookje van de vis niet meer dan een mythologische kapstok tot verdere thematische differentiëring; de rol van het voedsel in de wereldgeschiedenis (het hongerprobleem), de emancipatiebeweging van de vrouw, de liefde.

Het feminaal als grotesk marionettentheater voor twee spelers; de vertellende ik-figuur en ‘de’ vrouw. De ik-figuur als de vertellende ik, als de jager en visser Edek die op 3 mei van het jaar 2211 voor de geboorte van Christus de sprekende bot vangt; als bisschop Adalbert van Praag die met een gietijzeren lepel wordt vermoordt; als de

schilder Anton Möller die het werkelijke verhaal van de bot kende, dat door de schilder Runge (in gezelschap van de gebroeders Grimm) werd verbrand; als de dichter Martin Opitz; als de arbeider Jan Ludkowski, een Pool die tijdens de staking op de Leninwerf op 18 december 1970 werd neergeschoten; als vele, vele anderen.

De vrouw zowel als de kokkin als tribunaalvertegenwoordigster: dubbele dubbelrollen: de vrouw als Aua uit de steentijd, de oermoeder met drie borsten die het vuur haalde, Dr. Ursula Schönherr, voorzitter van het feminaal, is Aua's ideëele evenbeeld; als de middeleeuwse Mestwina die Adalbert op het hoofd slaat; Agnes als Kurbiella die onder anderen Opitz zowel in de keuken als in het bed diende, de verdedigster van de bot, Berrina von Carnow, lijkt op haar; als Maria Kyczorra, de vrouw van Jan, kokkin van de werf, die een proletarisch kookboek had geschreven; Beate Hagedorn doet de ik-figuur vaag aan zijn Sibylle en aan deze Maria denken. Etcetera, etcetera.

Een marionettentheater, maar ook: spiegelkamer. Met gaten die zicht geven op de werkelijkheid: de Poolse staking, het voedselprobleem in Calcutta, de verkrachting van Billy op vaderdag; huiveringwekkende beelden van deze tijd, agressief beschreven.., moedeloos makend.

Der Butt. Günter Grass had de roman zelf liever een sprookje willen noemen. ‘Ach Butt!’, heet het tegen het einde van deze roman, ‘Dein Märchen geht böss aus.’

GUNTER GRASS: Der Butt
Luchterhand Verlag, Darmstadt 1977
689 blz. DM. 34,-

Engelse kroniek
James Brockway

Daar deze kroniek pas in december verschijnt, moet ik haastig een paar van onze Engelse herfsttitels opnoemen. Eerst een heleboel boeken over boeken en schrijvers. Een nieuwe keuze uit de brieven en dagboeken van Katherine Mansfield bij Allen Lane, ook als Penguin-editie verkrijgbaar: *A Selection door C.K. Stead.* Misschien - wie weet? - zal dit kunnen leiden tot een Mansfieldcraze, een heropleving van de belangstelling voor deze schrijfster van korte verhalen (en weinig anders) uit Nieuw-Zeeland, die in 1923 in Fontainebleau op nog jonge leeftijd aan t.b.c. is overleden, al was die dood misschien ook een bevrijding.... uit haar huwelijk met schrijver, essayist, redakteur, John Middleton Murry. Beide zijn figuren die aan de rand van Bloomsburykring van ons aller Virginia Woolf leefden en werkten, al was Katherine zowel ‘a figure apart’ als een aparte figuur. Haar korte verhalen zijn overbekend.

Ik ben opzettelijk met haar begonnen, om niet met Virginia te moeten beginnen. Niet omdat ik Virginia Woolf's werk niet heel hoog schat, maar omdat de V.W.-industrie wel een beetje op een supermarkt of een autofabriek begint te lijken. Van haar in ieder geval (en gelukkig maar) wat oorspronkelijk werk: *Books & Portraits,* zijnde nog meer essays die nog niet gebundeld waren. Dit boek volgt dus in die heerlijke reeks van *Death of the Moth, The Moment, The Captain's Deathbed, Granite and Rainbow* en, van verleden jaar pas: *Moments of Being,* dat ik in BZZLLETIN 47 (juni '77) besprak. Naast dit boek, nog twee V.W.-uitgaven: *A Marriage of True Minds* over het huwelijk tussen V. en haar ‘jood’, Leonard, en het derde deel van haar brieven: *A Change of Perspective* - alles natuurlijk bij de Hogarth Press. Onlangs zat ik weer in de bekende Virginia Woolf-biografie van haar neef Quentin Bell te lezen. Vol informatie, dat wel maar ik geloof stellig dat de ware Virginia Woolf diegene is, die de lezer in haar eigen werk ontmoet. De alledaagse Virginia Woolf, omringd door mensen en de zorgen van de dag, lijkt me veel minder interessant: zij wordt door de anderen om haar heen een beetje omlaag gehaald. Geef mij maar liever de mens *in het schrijven*. Het belang dat men in zulke boeken stelt, hangt natuurlijk af van wat men zoekt: informatie of literatuur. Dan zijn er onder de vele, twee biografieën die ik noemen moet: het eerste deel van die van wijlen E.M. Forster door P.N. Furbank bij Secker and Warburg en een boek door Victoria Glendinning over de romanschrijfster Elizabeth Bowen, die een paar jaar geleden is gestorven en die vooral in de jaren veertig en vijftig prominent was: men is tegenwoordig geneigd, om haar als een schakel te zien tussen het tijdperk van Virginia Woolf en Bloomsbury en de moderne tijd. Ik zou hier graag enkele woorden van de romanschrijver en recensent Francis King (in Nederland in februari '78 te horen - een reeks lezingen) over E.B. willen citeren: ‘Whereas people often described Elizabeth Bowen as a perfect lady' Maurice Bowra (professor, letterkundige en kritikus) once even referred to her in my presence as “one of nature's gentlemen”’. Misschien zullen de achtergrond en sfeer van Bowen's vroegere romans tegenwoordig te stijf en ‘super-class’ lijken. Ik raad u in ieder geval aan haar merkwaardige laatste roman van 1969, *Eva Traut,* te lezen. Over een zeer grote, dikke, jonge vrouw die een immens fortuin erft en rommelig hiermee omspringt, met noodlottig resultaat.

Forster - wat moet ik over hem zeggen? Niets. U kent hem al te goed. Zijn oude homoroman, *Maurice,* die pas na zijn dood werd uitgegeven is nu in ieder geval bij Polak en Van Gennep in het Nederlands verkrijgbaar.

Nieuwe romans? Ja. Van de onvermijdelijke Margaret Drabble: *The Ice Age* (Weidenfeld). Met haar laatste drie romans is Drabble meer breeduit gaan schrijven, een feit dat ik alleen diep kan betreuren. Zij is zeer in de mode geweest met haar korte roman over de jonge vrouw in de moderne samenleving en is zeer goed in het buitenland verkocht. Mij ligt haar werk helemaal niet: een kletskous tot en met, ethische ideeën die intelligent willen lijken maar dat m.i. juist niet zijn. Ik kan ook niet begrijpen wat haar *Outpourings* met letterkunde te maken hebben. Maar anderen denken hier anders over. Wel zou ik de jongste roman van een oudere schrijfster, Olivia Manning, willen aanbevelen: *The Danger Tree* (Weidenfeld) over Britten in Egypte tijdens de oorlog. Dit doe ik op grond van Mannings bekende *Balkan Trilogy* van de jaren zestig en vooral omdat ik haar laatste roman, *The Rain Forest,* zo knap vond: een Britse kolonie, die zich op zijn onafhankelijkheid voorbereidt en een haperend huwelijk tussen twee intellectuelen.

Er is meer, veel meer, (b.v. nieuw werk van John Fowles - de roman *Daniel Martin*) maar nu moet ik over Beryl Bainbridge schrijven. Haar zesde roman binnen zes jaar: *Injury Time* is eind september bij Duckworth (Lucky publisher!) verschenen. Een juweeltje. Ja, er zijn wel enkele situatie's die af en toe wat overdreven lijken, maar een juweeltje niettemin, vanwege haar heerlijke, adorabele, zou ik willen zeggen, zin voor humor, haar verbluffend exacte taxatie van ‘the mood of the times’ en bovenal, vanwege haar trefzekere woordkeus. Bainbridge weet zo goed met woorden om te gaan, dat zij weinig nodig heeft: al haar romans zijn kort, ongeveer 160 blz.

Misschien moet men Engels zijn, om van deze schrijfster volop te kunnen genieten, want de aantrekkelijkheid van haar schrijven ligt niet alleen in de manier waarop zij onze taal hanteert maar ook in haar exacte weergave van de mentaliteit, emoties, hebbelijkheden van enkele sektoren van de Britse bevolking en van hun

woonmilieu. Drie van haar romans gaan over de oorlogsjaren en haar jeugd in het Noord-Westen, Lancashire. Dit zijn de eerste twee, *Harriet said...* en *The Dressmaker* en haar vijfde van verleden jaar, *A Quiet Life* naar mijn smaak haar beste roman tot dusver. De andere drie: *The Bottle Faatory Outing* (3e), *Sweet William* (4e) en deze nieuwe roman, *Injury Time*, spelen in Londen, in onze tijd.

Bainbridge's figuren zijn meestal gefrustreerde mensen uit een eenvoudig milieu, die eigenlijk voordurend in strijd met elkaar zijn, en hierdoor beeldt Bainbridge ook veel van de frustratie van onze eeuw hier in het Westen, uit. Vandaar misschien ook dat haar romans zo'n grote aantrekkingskracht hebben, hoewel de vlotte stijl en de humor hier hoofdrollen spelen. *Injury Time* (een uitdrukking die zij uit de wereld van het voetbal kiest) gaat over vier mensen, twee vrouwen, twee mannen, van middelbare leeftijd, plus een buurvrouw die tijdens een dineetje in het huis van de hoofdfiguur, Binny, door voor de politie vluchtende bankrovers gegijzeld worden. Het gegeven is dus heel actueel, maar het is uit de psychologie van de hoofdfiguren en hun reakties op deze situatie dat de roman zijn kracht put.

Hoewel Bainbridge's figuren altijd van eenvoudige afkomst zijn, willen ze zo graag deftig en fatsoenlijk zijn: hebben allerlei illusies over zichzelf en over het leven in het algemeen. Het zijn meestalmislukkelingen die niettemin de strijd nog niet hebben opgegeven. Iedere figuur is een samenstel van verlangens, frustraties illusies en zelfbedrog en dit is het, dat de basis van de humor à la Bainbridge vormt, humor van een heel eigen, heel kostbaar merk.

Nog een belangrijk ingrediënt is het conflict tussen de generaties, de slag die tussen deze twee groepen steeds wordt geleverd. Er zit in dit oeuvre een spanning tussen de morele overtuigingen en geremdheid van een vroegere generatie en zowel de verlangens van jongere mensen als de toelatendheid van onze tijd.

Amusant in dit verband is wat Bainbridge onlangs over haar ‘Schrijversdag’ schreef - want haar nagenoeg volwassen kinderen wonen nog steeds bij haar in. Men leest: *Yesterday I woke at seven o'clock and shouted for the children to get up. I went on shouting for about half an hour, which is usual....* Na het ontbijt, schrijft ze: *By this time we had an argument of some sort and I spent a further half-hour apologising...* En later: *In the early part of the evening I made supper, became involved in a fierce argument over who should tidy up, had mij apologies graciously aacepted, and tidied up*. En nog later: *The older children went to the pub, returned at closing time, crashed around the house until midnight and finally sank to rest. I went upstairs and began my Writer's Day*. (Bainbridge, oud-actrice, schrijft altijd 's nachts.)

Elders in dit nummer heb ik over de Nederlandse vertaling geschreven van Bainbridge's derde roman, *The Bottle Factory Outing*, die onlangs bij de Arbeiderspers is verschenen. Hieruit blijkt dat zowel de stijl als de humor van dit nieuwe fenomeen onder onze romanschrijvers voor de betrokkenen blijkbaar te subtiel bleken: geen van beide zijn helaasin de Nederlandse versie tot zijn recht gekomen. Tant pis.

Franse kroniek
Pierre H. Dubois

Literair directeur Henry Bonnier van de uitgeverij Albin Michel, essayist, criticus en romanschrijver heeft zich een jaar of tien geleden gewaagd aan een onderneming die hij kortgeleden voltooide, namelijk het schrijven van een romancyclus met andere ambities dan gewoonlijk bij dit soort ondernemingen gebruikelijk is. Vooral veel grotere ambities, omdat ze zowel op het vlak van het verhaal (en enigermate ook van de vertel-techniek) als op het vlak van de betekenis van de inhoud van de stof betrekking hebben.

Die cyclus draagt de naam ‘La Prose de Vilmont’. Vilmont is een Franse provincieplaats herkenbaar als Apt, in Zuid-Frankrijk, waar de schrijver van zijn achtste tot zijn achttiende jaar heeft geleefd. De romans, een viertal, die de cyclus vormen hebben als centraal punt de familie Barrault, een familie van notarissen. De eerste roman *Delphine* dateert uit 1967, de tweede heet *L'Amour des autres*, 1970, de derde *Un Prince*, 1973, en de laatste, die in 1976 verscheen, draagt als titel *Une Journée dans la vie d'Henri*.

Die romans staan overigens allemaal los van elkaar, een beetje zoals de romans van Faulkner die betrekking hebben op de familie Sartoris, ze spelen zich alleen allemaal af in een milieu en in een kring die men geleidelijk aan leert kennen en waarmee de lezer zich vertrouwd kan maken. Een veel grotere eenheid is er niet, hoogstens -maar dat is dan een eenheid van een totaal andere orde- in de gerichtheid der intenties van de schrijver.

Wat in elk geval vaststaat is dat Bonnier een schildering geeft van een bourgeois-milieu en dat hij dit afwijst en dat wekt geen verbazing, wanneer men leest dat Bonnier's geestelijke herkomst het klimaat is van Emmanuel Mounier en het personalisme. Zijn voornaamste bekommernissen zijn de menselijke persoonlijkheid en de gemeenschap waarin die persoonlijkheid zich beweegt.

De opzet van de romans uit de reeks correspondeert dan ook aan bepaalde ideeën die Bonnier zich over de mens en de mens in de gemeenschap gevormd heeft. Dat betekent niet dat het tendensromans zijn geworden, allerminst zelfs, maar wel dat zijn verhalen zijn gebouwd op een bepaalde visie op de mens. In zijn eerste roman van ‘La Prose de Vilmont’, *Delphine*, beschrijft hij de vernietigende werking van het erotisme in de vrouwenfiguur waarnaar de roman is genoemd. De erotiek komt hem voor als een van de voornaamste bedreigingen van wat de menselijke persoonlijkheid kan ondergraven. Dat hij daarin overigens niet op overtuigende wijze is geslaagd, is stellig niet alleen omdat deze visie op de erotiek niet, of in elk geval maar zeer ten dele, aan de realiteit beantwoordt, maar ook omdat die visie onvoldoende realiteit is geworden in de auteur zelf en daardoor geleid heeft tot een abstractie, waarvan het personage van Delphine het eerste slachtoffer is geworden: hoe knap de roman, zuiver literair gesproken, ook mag zijn, zij blijft een figuur van papier.

In de volgende boeken wordt dat wel steeds beter. In *L'Amour des autres* wordt een gemeenschap onderwerp, gezien door een bejaarde telefoniste, die in een klein stadje al gauw beschouwd kan worden als de ziel daarvan waarin zich alles weerspiegelt.

Nadien is de ambitie van Bonnier naar steeds ruimtelijker proporties toegegroeid. *Un Prince* bleek, zij het dan nog steeds binnen de grenzen van Vilmont en de familie Barrault, een poging om te komen tot een analyse van de Franse mentaliteit tussen de twee wereldoorlogen. En die analyse vindt haar voortzetting in de jongste roman, *Une journée dans la vie d'Henri,* waarmee de cyclus besluit en die de periode van de jaren na de oorlog behandelt. Dit betekent overigens niet dat de reeks chronologisch aan het eind gekomen was, want die chronologie is in de opeenvolging van de verhalen niet de leiddraad geweest: het personage Henri komt ook in de eerste twee delen al voor.

De roman, zoals de titel zegt, strekt zich uit over één dag, van de ochtend tot de nacht, waarin Henri, een man van een jaar of veertig, en op zijn beurt, zoals de familietraditie het wil, notaris in Vilmont, wordt geconfronteerd met zijn bestaan, dat wil zeggen met de wereld waarin hij leeft en met zichzelf.

De structuur van de roman getuigt van een poging, die ambitieus mag worden genoemd, als dat niet pejoratief wordt begrepen: Bonnier doet een hoge worp en slaagt daar op zijn minst genomen in aanzienlijke mate in. Het is niet alleen de conceptie van de roman, die wil dat Henri in de loop van zijn dag een aantal ontmoetingen heeft die voor hem van belang zijn en die aspecten van zijn bestaan, facetten van zijn leven, elementen van zijn karakter en stadia van zijn ontwikkeling beurt om beurt centraal stellen, ontmoetingen met zijn moeder, een vriend, een bejaarde leraar, een hippy, een priester en tenslotte een kluizenaar. Er is ook nog een totaal ander patroon in de roman bespeurbaar, waarin gaandeweg tekening komt en die 'en filigrane' onder de andere structuur door blijkt te lopen.

Dat tweede en dieper liggende patroon toont een breder ritme, niet van dag en uur, maar van de seizoenen van het leven: jeugd, volwassenwording, rijpere leeftijd met de dienovereenkomstige temperamenten, de prille opgewektheid, de opwinding en onrust, de berusting en gelaten-

heid.

Dit tweede patroon beantwoordt ook aan de periode die het boek retrospectief bestrijkt. Want van de ene dag van Henri is door de ontmoetingen en herinneringen tegelijkertijd de realiteit van de teruggevonden tijd, om de titel van Proust toe te passen: niet één dag maar dertig jaar glijden voorbij met de gebeurtenissen die daarin hebben plaatsbegrepen, zoals de bezetting en de bevrijding, de geleidelijke transformatie van waarden en normen, de groeiende onzekerheid van de mens tegenover de veranderende wereld.

Bonnier slaagt er wel in om op een bekwame manier al deze relaties en onderhuidse stromingen tot een complexe eenheid te verweven en als zodanig is zijn roman zonder twijfel de best geslaagde van de vier die *'La Prose de Vilmont'* vormen. Dat er nog een andere evolutie in aan de dag komt, lijkt mij minder gelukkig al zal het van de andere kant juist veel lezers wellicht kunnen bevredigen. Die evolutie is een geestelijke. Bonnier die van katholieke huize is, laat zijn personage een ware bekering doormaken: aanvankelijk het prototype van de bourgeois, volledig in overeenstemming overigens met het beeld dat men zich gemeenlijk van de (speciaal Franse) notaris uit de provincie vormt, - een man die gefortuneerd is, mooi woont, van lekker eten en drinken houdt en dergelijke zaken meer - wordt hij, naarmate de dag vordert en hij op weg gaat naar het gebergte en de sneeuw, meer en meer gezuiverd. De onschuld van de jeugd keert terug en op die basis kan hij aan het einde van zijn tocht terechtkomen bij de kluizenaar en aan zijn leven een andere, op religieuze transcendentie gerichte wending geven.

Ik moet bekennen dat die ontwikkeling mij maar matig bevalt. Ze komt mij niet geloofwaardig, maar gewild voor, terwijl de roman hier bovendien ook de realiteit achter zich laat, om over te gaan in een nogal schimmige, fantasmagorische en symbolische onwaarschijnlijkheid, die weliswaar de grootse poging onberoerd laat, maar wel belet dat het méér is geworden dan een poging.

Uitgave Albin Michel, Paris. 320 p., 33 Ffrs.

Video-performance
een aspekt van video-techniek in de kunst
Martha Hawley

De oorsprong van de video-techniek gaat terug tot de dertiger jaren. Video werd echter pas in de vijftiger jaren algemeen bekend, toen de televisie bij het publiek geïntroduceerd werd met een algemene doorbraak van de menselijke communicatiemogelijkheden.

Film, die een beeld vastlegt door een chemische reactie op licht, ging steeds meer achterlopen in vergelijking tot het werk dat door video werd gedaan; dat van de electronische registratie en presentatie van een beeld terwijl het nog voor de camera staat.

Dit aspect van video is van vitaal belang geweest voor het gebruik in de industriële, educatieve en artistieke sectors.

De kunsten hebben de technologische ontwikkelingen altijd toegepast, gebruik makend van vernieuwingen in druk, fotografie, film en sedert de geboorte van de televisie, video.

In het laatste decennium hebben artisten van verschillende oorsprong - schilders, beeldhouwers, dansers, schrijvers - de mogelijkheden van dit relatief nieuwe medium onderzocht. Het resultaat is, net als op het meer traditionele terrein van schilderen, beeldhouwen enz., een enorme variatie van stijlen en belangstellingen, waarvan de gezamenlijke noemer is *video-tape* en waarvan de algemene naam is VIDEO-KUNST.

In feite functioneert een goed werkend *video circuit* als volgt: de camera verandert het licht dat hij opvangt in een electrisch signaal genaamd *video-signaal*. De *video-tape-recorder* verandert het signaal in magnetische kracht die in de video-tape wordt opgeslagen. Die magnetische kracht wordt weer veranderd in een videosignaal als de recorder wordt verbonden met een TV-toestel, of een monitor, waar de toeschouwer een beeld ziet van het licht dat de camera oorspronkelijk getroffen heeft. Hierin openbaren zich de belangrijkste voordelen van video boven oudere vormen zoals fotografie of film, zoals: de afspeelbaarheid van het beeld op monitors, directe controle over het beeld vermeerderd met aanvullende electronische mogelijkheden, die bepaald worden door de grotere of kleinere mogelijkheden van de gebruikte uitrusting. Deze karakteristieke aantrekkelijkheden van het medium zijn toegepast op verschillende terreinen van kunst: video-tapes, video-installaties en het gebruik van Video bij *live-performances*. De vroegste activiteiten in verband met wat nu *video-performance* wordt genoemd, kwamen van de Koreaan Nam June Paik en de Duitser Wolf Vostell in het begin van de jaren zestig.

Paik, student bij Karlheinz Stockhausen, stapte van zijn studie van electronische muziek over op het onderzoek van video-communicatie. Hij begon met het plaatsen van electromagneten op televisietoestellen ten einde de commerciëel uitgezonden video-signalen te vervormen.

Een soortgelijk gebrek aan eerbied voor de officiële aard van de televisieuitzendingen had Vostell al eerder geïnspireerd tot het in de grond stoppen van een TV., nadat hij het toestel had kapotgemaakt en in prikkeldraad verpakt.

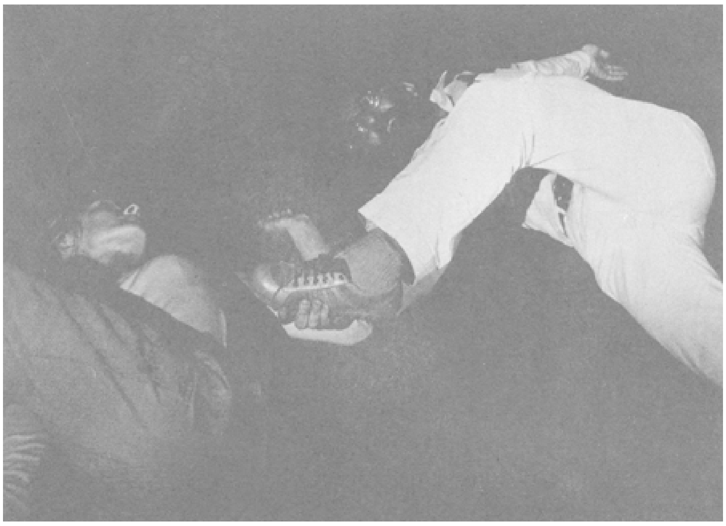
Deze eerste experimenten braken met het passieve aanvaarden van de uitzendingen door de officiële netten door de creatie van een onafhankelijke video.

Midden zestig kwam de eerste goedkope draagbare video-apparatuur op de markt, nu algemeen bekend als *portopak*. Sedertdien zijn honderden kunstenaars in staat geweest te experimenteren op het terrein van de videokunst. Bruce Nauman, een Californiër, was een van de eerste kunstenaars die video gebruikte om zijn *live-performances* op te nemen. Hij was eerst schilder maar kreeg belangstelling voor het gebruik van zijn lichaam buiten-het-linnen. Eerst gebruikte hij film en daarna video om zijn werk vast te leggen, zoals b.v. 'Violin Tuned D.E.A.D. (1969) en "Slow Angle Walk" (1968), waarbij de camera horizontaal stond. Bij ander werk zoals' Revolving Upside Down (1969) en "Lip Sync" (1969) stond de camera onderste boven. Neuman bewoog binnen en buiten camerabereik en het resultaat van dit karakteristieke werken met hoeken en met de kracht van het videobeeld, was het zeer expressieve "Early Work".

Afgezien van esthetische overwegingen van beeldkwaliteit en compositie, is het gebruik van video voor documentaire doeleinden voor de kunstenaar nog steeds van groot belang vanwege de directheid en de relatief lage kosten en dat zal ook zo blijven.

De term *video-performance* wordt echter meer en meer gebruikt voor de actie-vertoningen of *live-performances* waarbij de kunstenaar al of niet zelf zichtbaar is, terwijl videobeelden een integraal onderdeel zijn van wat de toeschouwer ziet en ervaart.

Verscheidene jaren na zijn eerste werk met de electromagneten, maakte Paik een amusant stuk van dien aard in de *T.V.-cello* en de *T.V.-bra*, de beide voorwerpen bespeeld en gedragen door de celliste Charlotte Moorman. De objecten bestonden in feite uit monitors, die zo geplaatst waren dat zij op die voorwerpen geleken. Paiks musicale en technische achtergrond droegen bij aan het product, waarbij de electronische verbindingen tussen de bh en de cello het effect te weegbrachten van verandering van het beeld op de *T.V.-bra* onder invloed van de *T.V.-cello*. Paik heeft zelf uitleg gegeven van zijn electronische inspiratie bij dit en bij ander werk in 1963, toen hij schreef: 'Mijn experimentele TV is... net als de natuur, die niet mooi is omdat hij mooi verandert maar eenvoudig omdat hij verandert...'.



Een andere interpretatie van de correlatie tussen geluid en beeld is te zien in de vertoning ‘Two & Two’ van de Duitse Christina Kubisch en de Italiaan Fabrizio Plessi. De kunstenaars tonen een concert voor zangstem, fluit, steel drum, accordion en andere instrumenten. Camera's brengen tegelijk het beeld over op een groep monitors, waarbij de toeschouwer de kans heeft de details van de uitvoering te bestuderen op iedere monitor. Zo uitgebeeld wordt het concert als video-beeld een puzzel van beeld en geluid die op verschillende manieren samengevoegd kan worden.

Nog een andere verandering in de relatie tussen toehoorder en kunstenaar is duidelijk waar te nemen in het werk van Duitse Ulrike Rosenbach, die de nadruk legt op: ‘...In een *liveperformance* moet je twee dingen samenbrengen: mijn directe beweging voor de camera en het beeld dat ik via de draad uitzend op de monitor. Beide bereiken je tegelijk’. In haar werk ‘Glauben Sie nicht, das ich eine Amazone bin’, bijvoorbeeld, staat zij pijlen te schieten in een schilderij, een Madonna voorstellend. Twee camera's leggen zowel haar gezicht als dat van de Madonna vast en ook nog op een dichtbij staande monitor. Dit vermengen van vrouwenbeelden dient om haar verwerpen van maatschappelijke cliché's betreffende de karakteristiek van de vrouw te tonen. Rosenbach vindt dat een video-opvoering dergelijke complexe onderwerpen kan en moet behandelen binnen de elementen actie, beweging, beeld, licht en camera, *playback* en psycho-*feedback*.

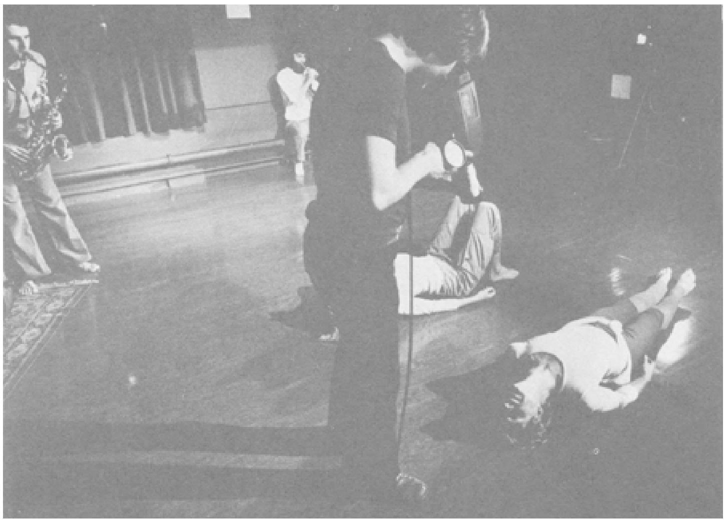
Er zijn nog veel meer namen te noemen als men het heeft over de complete mogelijkheden bij *video-performances*: b.v. de Amerikanen Keith Sonnier in wiens werk men de registratie kan vinden van groepen optredende artisten, Vito Acconci, die vroeger video gebruikt heeft bij het ‘indirect aanwezig zijn’ (op het doek) in zijn werk, Joan Jonas, wiens gebruik van terugkerende beelden en speciale electronische processen onbewust begrijpen, droomgeheugen en dergelijke opriep, en ook William Wegman, wiens *soft-talk* benadering, speciaal in gesprek met zijn hond, doet denken aan de Amerikaanse spreek-en-kijk-verbinding. Hierbij sluiten nog dozijnen kunstenaars aan die, gefascineerd door de electronische mogelijkheden van het medium, hun beeld en geluid een beweeglijke en wijd verspreide boodschap hebben gegeven.

In Nederland zijn verscheidene kunstenaars wier video-werk hen over de nationale grenzen heen brengt: Man Hoover, die alleen voor de camera werkt en abstracte composities van licht en schaduw maakt; Raoul Marroquin, die bij zijn video

uitvoeringen andere spelers dan hij zelf betrekt en andere aspecten van de electronische *taal* van video, gewoonlijk gecombineerd in komische situaties, en Michel Cardena, de stichter van Cardena Warming Up etc.etc.etc. Company. Op twaalf december a.s. om 8.30 uur is BZZÔH van plan een video uitvoering te geven van de Cardena Warming Up etc.etc.etc. Company in het HOT. De uitvoering getiteld ‘Black and White and Sometimes Colorful’, is de laatste ontwikkeling van een periode van Cardena's werk waarin hij de producer is van een gebeurtenis waarbij een ongeteld aantal spelers en technici betrokken zijn. Twaalf camera's (tien vaste en twee met cameralui) zullen de gebaren vastleggen van Anne Walsemann en Marc Jonkers en de muziek van Harry de Wit en Kees van Zelst.

In wat Cardena noemt ‘een gestyleerde kijk op het leven’, zullen de elementen beweging, geluid en kleur gebruikt worden om een onderzoek in te stellen naar het bestaan van tegenstel-

lingen en antithesen. De uitvoering die een uur duurt zal voor het grootste deel in zwart en wit (op de monitors natuurlijk) zijn met die tegenstellingen gesynthetiseerd in een uiteindelijk kleurensegment.



Zoals in al Cardena's werk, houdt de script voor ‘Black and White and Sometimes Colorful’ een van seconde tot seconde vastleggen van de visuele variaties in. Met drie *faders*, die ieder de beelden van vijf camera's kunnen mengen, zijn de mogelijkheden voor flexibiliteit groot.

Gezichten kunnen over elkaar heen geplaatst, torso's verbonden met vreemde benen en solodansers vervormd tot creaturen met vele ledematen. Deze camera-choreografie kan beweging en lichamelijk contact suggereren, daar waar die niet zijn. De visuele informatie gaat door vele fasen in het zoeken naar tegenstellingen. Er zijn momenten waarop tegenstellingen in conflict zijn en momenten waarop een lichaam of een beweging in een ander overgaat. Dit leidt weer tot afwijkingen met het gelijke dat uit het gelijke voorkomt en weer anders wordt, het onderzoek van het oorspronkelijke en de punten van terugkeer. Het publiek is in de voordelige positie zowel het bronnenmateriaal, de dansers, als hun ingewikkelde vermenging op de monitor te kunnen zien.

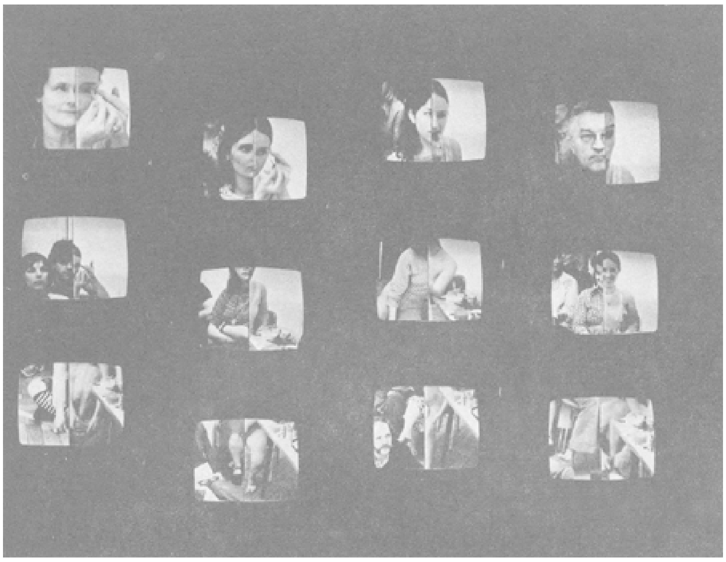
Volgens Cardena zijn ‘de videobeelden in een voorstelling noodzakelijk om zoveel mogelijk informatie te geven over een voorwerp, een persoon, een beweging, enz.’

Hij verklaart:

‘Ik probeer zoveel mogelijk visuele informatie te geven aan het publiek, informatie die je bij een normale uitvoering niet krijgen kan. Het gebruik van verschillende camera's en het mengen van hun beelden verrijkt en varieert de perceptie van de gebeurtenis. Dit is alleen mogelijk met video en daarom beschouw ik video als het medium *per excellence* voor de kunstenaar van de twintigste en éénentwintigste eeuw. Met video is het maken van een productie analoog met het beeldende proces waarbij de artist onmiddellijk het resultaat kan zien van wat er gedaan is en, naar gelang zijn oorspronkelijke bedoelingen, correctie kan aanbrengen of het werk zo laten als het resultaat bevredigend is.’ De idee van de dualiteit is te zien in vroegere producties van Cardena zoals ‘Searching for Unity’, een video-uitvoering in het Künstlerhaus in Wenen in februari 1977. Terwijl Cardena zich bewoog tussen twee tegenover elkaar staande en op een plank bevestigde camera's, was het resultaat van

de gemengde beelden dat men tegelijk hem zag komen en gaan, links en rechts en zo door.

Cardena en Walsemann hebben van 1975 af samengewerkt aan video-producties. Bij een uitvoering in het Stedelijk Museum in april 1976, werden belangrijke elementen uit ‘Searching for Unity’ en ‘Black and White and Sometimes Colorful’ gebruikt met andere onderwerpen van Cardena. In ‘Piece for Anne No 2’ werd de *live-performance* van Walsemann gemengd op het doek met eerder op de band opgenomen beelden uit haar dagelijks leven om zodoende de abstracte gewegingen van het heden te combineren met de concrete van vroeger. Op dezelfde wijze werd in ‘Intimacies’, eveneens vertoond in het Stedelijk, ruimte en niet tijd vermengd; de activiteiten van de dansers in de kleedkamer met de beelden van het wachtende publiek. Bij de derde uitvoering in het Stedelijk werden zowel tijd als ruimte geïntegreerd. In dit stuk genaamd ‘Rencontres dans le temps retrouvé’, bewegen twee dansers zich in verschillende ruimten en ‘ontmoeten’ elkaar op het scherm.



Het hele werk van Cardena heeft een raffinement van technische sensitiviteit zowel wat betreft het beeld als het thema. Terwijl hij soms met de fotografie blijft werken, behoort zijn productie van objecten en schilderwerk altijd tot het verleden.

Zijn werk met video begon in 1971, toen hij begon de effecten van warmte te registreren in lijn met zijn activiteiten als Cardena Warming Up etc.etc.etc. Company. Een voorbeeld van dit vroege videowerk is 'Un cube se transforme en cercle par la chaleur de Cardena', waarin een blokje ijs (cream) in een cirkel veranderd wordt door de warmte van Cardena's mond. Terwijl het blokje 'gegeten' wordt, wordt het gesmolten ijs terug gespuugd op een rond bord waar de substantie de vorm van het bord aanneemt. Dit is, volgens Cardena '.. een ironisch commentaar op de consumptiemaatschappij'.

Andere recente voorstellingen tonen Cardena zelf in een mengsel van verteller en humoristische moraliseerder. In 'Correcting of a Catachresis' suggereert Cardena door berichten op straat uit te delen er door korte illustratieve paradieën dat sommige bekende uitdrukkingen verkeerd gericht zijn. 'Zeg niet lul of kut in negatieve zin' is het Nederlandse refrein, terwijl de andere twee gedeelten in het Engels en Frans zijn.

Bij de productie in Nederland van Cardena vindt men nog een avond met videobanden plus een video-installatie voor de Stichting De Appel in Amsterdam in october, 'Smiling and Barefoot Cardena Walks on Burning Coal' gedurende de Nederlandse Kunstmarkt '77 in april en deelname aan de videosectie van 'Kijken en Doen' in maart in het Bonnefantenmuseum in Maastricht.

(Vert. Clara Eggink)

[Nummer 52]

Inhoud

Interviews

LOUIS FERRON/JOHAN DIEPSTRATEN EN SJOERD KUYPER	5
J. BERNLEF: EEN LABORANT MET POEP AAN ZIJN SCHOENEN/PETER NIJMEIJER	29

Boekbesprekingen

HET HERREZEN RASTER/PIET MOOREN	36
PALESTIJNSE POËZIE EN PALESTIJNS PROZA/JAN KEES VAN DER WERK	44
DE WAARHEID ALS DE KOE/HENK NIEZINK	46
DE TIJD HEELT ALLE VADERS/WIEL KUSTERS	51
MET SCHIERBEEK WANDELEN DOOR HET PLATTELAND/ANDRÉ MATTHIJSSE	53
BOZE BRIEVEN VAN AGE BIJKAART/LOUIS FERRON	54
NIETS MAG VERLOREN GAAN/PETER NIJMEIJER	56
DE LAATSTE GEDICHTEN VAN JOTIE 'T HOOFT/HANS VAN DE WAARSENBURG	58
WAT ER WEER MET DIE KLEINE MAN GEBEURDE/CLARA EGGINK	60
JOHN HEARTFIELD/ANDRÉ MATTHIJSSE	62
OVER PRAATBOEKJES/DOLF VERROEN	71

Toneel

HOE DE DOOD TE ONTLOPEN EN NIETTEMIN GELUKKIG TE ZIJN. EEN KLUCHT/LOUIS FERRON	3

Kronieken

DUITSE KRONIEK/ANDRÉ MATTHIJSSE	64
ENGELSE KRONIEK/JAMES BROCKWAY	66
FRANSE KRONIEK/P.H. DUBOIS	69
DE REISAVONTUREN VAN PROF. P EN DR. PLANKTON/GEO STAAD	76

Poëzie

VIJF GEDICHTEN/J. BERNLEF	24
TWEE FRAGMENTEN UIT AMARNA/HUUB BEURSKENS	43

Proza

RUINE VAN DE REDER/JACQ FIRMIN VOGELAAR	19

Film

REMBRANDT VAN JOS STELLING/MET EEN KAMERA KUN JE GEEN SPEELFILM SCHILDEREN HENK CAMPING	73

Hoe de dood te ontlopen en niettemin gelukkig te zijn een klucht
Louis Ferron

optredenden: Friedrich Nietzsche, filosoof
Caspar Larifari, een uitvindig van de graaf von Pocci
De mooie Colombina
De niet zichtbare schim van Herzmanovsky-Orlando

plaats en tijd: Ergens in een bepaald jaar.

Een marktplein. Nietzsche zit op een bankje. Hij heeft zijn handen in zijn zakken gestoken en speelt mistroostig met zijn geslacht. Caspar als marktkoopman.

Caspar:
Koop zakdoeken en negerzoenen,
koop luizekruid voor liefdesnestjes,
mandragora voor de vrijgezellen,
voor klerensnijders valse ellen;
hier vlerenvleugels poetskatoen,
eed'le stenen bij 't miljoen,
koop korans hier en bijbels,
Das Kapital op maat gebakken,
duivelsdrek en kakkerlakken;
koop, koop, want wie niet koopt
ontsteelt de marktkoopman zijn brood.
Wie nu geen moordenaar wil zijn
werpt snel zijn munten in mijn kas.
'k Heb zoete dadels, 't vlees van kalebas,
zaad van de fenix, bloem van azijn.

Nietzsche:
Schoon is 't te zijn, maar ach,
wie in dit leven zijn beklag bevestigd ziet,
zit liever op een kille bank en telt zijn kloten.

Caspar:
Kloten tellen, heeft het zin?
Wie minder heeft dan twee ziet 't somber in,
wie meer heeft wordt van muizenissen grijs;
me dunkt, die teller is niet wijs.
'k Heb mandragora voor de vrijgezellen
en duivelsdrek voor hen die tellen.

Nietzsche:
Een middel voor mijn kwalen:
wie het mij bieden kan? Een arme man,
de stumper Larifari.
't Is als de naam al zegt, slechts Larie.
Want waar 't om gaat, het meten van de eeuwigheid
en 't poetsen van de schicht die snijdt
door de dimensies van de tijd,
dat is een allerakeligst karwei
waarvoor slechts mannen aangewezen zijn
die dagelijks hun kloten tellen.
Heb je 'r geen, dan kun je gaan,
heb je 'r twee, dan begint eerst 't gevecht
om de waarheid terecht.
Geen valse ellen, koopman, duivelsdrek,
geen kapitaal op maat gebakken,
noch zelfs ook kakkerlakken die, geplet
en ingenomen, dynamiet zijn in het liefdesbed.

Caspar:
'k Geef toe, ook tobben is een vak,
al is 't niet het mijne.

Nietzsche:
'k Geef toe, ook zwend'len is een levenswijs,
al lijkt ie me niet net.

Caspar:
Hé, Nietzsche, ik heb ook nog snorrevet.

Nietzsche:
Hoereerders zijn 't en bedriegers
die naar de menselijke maat het grote meten:
de wereld een stuiter, de hemel een kont
omwasemd door zurige luchten;
van hemels' odeur weet men slechts bij geruchte.

Caspar:
Mạar 't gerucht kun je kopen, bij mij aan de kraam,
jouw hemels' odeur is niet meer dan een waan
voor de fijnen van geest die, van hun dromen bezat,
een wind uit hun aars voor serafijns zuchten houden.
Wie zijn dan de zwendelaars, lelijke snor?

Nietzsche staat grommend op, werpt een vernietigende blik op Caspar en wil het toneel verlaten. Hij stuit op de mooie Colombina die juist op komt. Nietzsche strijkt met zijn linkerhand over zijn snor, terwijl hij met zijn rechterhand zijn zwellende geslacht in toom probeert te houden. De mooie Colombina merkt hem echter nauwelijks op en stevent op de kraam van Caspar af. Nietzsche verdwijnt strompelend achter de coulissen. De mooie Colombina koopt Caspars waar op en zij zingen gezamenlijk een liefdeslied.

Merkwaardig dat Borges niet genoemd is een interview met Louis Ferron door Johan Diepstraten en Sjoerd Kuyper

Dit jaar krijgt Louis Ferron de Multatuliprijs uitgereikt voor zijn roman *De Keisnijder van Fichtenwald*. Dit boek vormt de afsluiting van een trilogie, waarvan het eerste deel, *Gekkenschemer,* in 1974 bij de Bezige Bij verscheen. In 1975 volgde *Het Stierenoffer,* en een jaar later het bekroonde boek. Daarvoor publiceerde Ferron twee bundels poëzie: *Zeg nu zelf, is dit ontroerend?* (1967) en *Grand Guignol* (1974). 1977 bracht de vierde roman: *Turkenvespers,* die hoewel er duidelijke overeenkomsten zijn, geheel losstaat van de trilogie. Wij voerden twee gesprekken met Ferron, en besloten het laatste met een bezoek aan een Haarlems café, waar wij wat napraatten. Daar was het dat Ferron de verwonderde uitroep slaakte die wij als titel van ons interview kozen.

1

Je schrijft je boeken consequent in de ik-vorm. Dat vergt een bizonder intensief inlevingsproces, lijkt ons.

Ik denk zelfs groter dan bij een autobiografische roman. Want dan zit je vanuit je eigen dingen te werken, die probeer je op een kunstmatige afstand te zetten, zodat het literatuur wordt. Terwijl je in dit geval dingen van buiten jezelf naar je toe moet trekken. Het is vrij moeilijk, ja.

Misschien heeft het wel met schizofrenie te maken, ik weet het niet. Ik vind het leuk om rollen te spelen en me daar helemaal in te verdiepen. Dat is een grappig spelletje. Misschien raak ik daar een zootje frustraties mee kwijt, dat is best mogelijk.

Je gebruikt er hulpmiddelen bij. Bekend is je uitspraak in een interview, waarin je vertelt een foto van een massagraf op de piano te hebben gezet, met de bedoeling dat de lijken stinken zouden; 'En reken maar dat ze meegestonken hebben.' Je omringt je met attributen?

Niet letterlijk, maar in overdrachtelijke zin wel. Ik bouw een wereld op, inderdaad, met dingen die bestaan of die ik uit boeken heb, plaatjesboeken. Daar zit ik dan zelf middenin. Het is eigenlijk een soort van dagdromen, een beetje gestuurd dagdromen in een wereld die ik enerzijds erg aantrekkelijk vind, anders zou ik hem niet op willen roepen, maar die ik anderzijds probeer te analyseren. Ik wil ook de kwalijke kanten ervan uitspitten. Maar een mate van fascinatie gaat er sowieso aan vooraf. Dat is een beetje het linke van waar ik mee bezig ben, en dat ben ik me erg bewust, dat ik gefascineerd word door dingen waardoor je eigenlijk niet gefascineerd zou mogen worden. Nou ja, mogen... Er wordt mij wel verweten dat ik zó in die materie leef, dat ik vast fout moet zijn ofzo. Dat soort verwijten krijg je; je standpunt, je uitgangspunt deugt niet, je kunt je er te goed in inleven. Dat is een onzinnig verwijt natuurlijk. Bovendien vergeten ze het element van analyse dat erin zit.

'Ik schrijf in beelden,' heb je gezegd. Hangt dat ook samen met de entourage die je tijdens het schrijven schept?

Ja, ik heb vaak schilderijen uit zo'n periode voor me, die me vrij duidelijk voor ogen staan. Dat geeft een bepaalde sfeer waarin ik beelden kan oproepen. Die zijn niet altijd ruimtelijk, het zijn vaak platte beelden, foto's, schilderijen.

Dat betekent dat je je al een hele tijd in moet leven voor je daadwerkelijk aan het schrijven gaat.

Ik loop er voortdurend mee rond, het is niet uit mijn gedachten. Het is ook zo, dat het boek op het moment dat ik begin te schrijven al min of meer af is. Ik heb de sfeer opgeroepen, je zit je naar een soort droomtoestand toe te werken, een soort hypnotische toestand, een soort verhoogd bewustzijn. Persé geen half bewustzijn, nee, een *verhoogd* bewustzijn. Daar loop je dan zo'n drie maanden in rond. Tenminste, ik wel. Ik ben wat dat betreft geen intellectuele schrijver, ik laat me heel sterk door mijn onbewuste impulsen drijven. En naar ik hoop met een intellectuele rem als ik het opschrijf.

Zijn de romans van tevoren in schema gezet?

Ja, de hoofdstukken zijn helemaal gepland en ingedeeld. De handeling heb ik in ieder geval helemaal vastliggen; het begint hier en het moet daar eindigen, voor het hele boek, naar hoofdstuk ingedeeld. Ik ga van een tamelijk strak schema uit, ik ga zelfs zover dat ik het aantal pagina's per hoofdstuk vaststel, maar dat lukt natuurlijk nooit. Ik weet meestal wel van tevoren hoe dik het boek wordt, daar probeer ik me aan te houden, al weet je het nooit helemaal zeker.

Er vinden in je boeken nogal wat verschuivingen plaats, en onverwacht komen er eerdere motieven terug etc. Hoe werkt dat tijdens het schrijven?

Je wordt er gek van, het is heel moeilijk om alles uit elkaar te houden. Kijk, ik heb dat grote schema, onderverdeeld in hoofdstukken. Ik begin het improviserend in te vullen, en dan denk ik soms: hee, dit is heel boeiend, en dan maak ik bij hoofdstuk X een aantekening: hier moet dit gegeven terugkomen. Soms merk je zoiets tijdens het schrijven, maar vaak ook heb je het al in het schema verwerkt. Het hangt er vanaf hoe de romanfiguren zich ontwikkelen, en waar-

mee ik het beste uit de voeten kan.

Het wekt de indruk, vooral in 'Turkenvespers', montagewerk te zijn.

Dat gaat inderdaad voor *Turkenvespers* wel op, maar niet voor de andere. Dat ik in *Turkenvespers* aan montage heb gedaan kwam omdat ik al een aantal pagina's geschreven had toen de roman opeens heel ergens anders heen ging. Maar de roman die zich toen aandiende wilde ik helemaal niet schrijven. Daarvan kon ik alleen nog maar het begin gebruiken, en zelfs dat begin was, zoals het er op dat moment stond, niet bruikbaar. Dat was de jeugd van Kaspar Hauser, de moordpartij op die boerderij. De toon daarin beviel me niet. Daarom ben ik die jeugd in mootjes gaan hakken, en heb daartussendoor het 'heden' gemonteerd, zodat die jeugd een andere toon kreeg.

Maar al die verschuivingen... het is een heel ingewikkeld proces in m'n hoofd, ik weet het niet precies. Ieder feitje, ieder regeltje kon ik zo terugvinden. Nu niet meer, maar tijdens het schrijven van een boek wel.

Hoe gaat dat schrijven zelf in z'n werk? Je hebt een schema, je hebt er naartoe geleefd. En dan?

Dan sluit ik me twee maanden lang op, en schrijf in die tijd vijf pagina's per dag, op Bruna copy-papier. Dan is het af. Denk je. Maar dan komt het herschrijven en het corrigeren, dat is kantoorwerk, en het duurt vaak twee keer zo lang als het schrijven zelf.

Een boek heb je min of meer af voor je eraan begint. Was dat ook het geval met de trilogie, of is die per boek geschreven?

Toen ik eraan begon had ik wel het idee dat het ergens in de Tweede Wereldoorlog moest eindigen. Dat is gewoon een logische afloop, maar of ik dat nou in één boek zou gaan doen... Het eerste boek heb ik vrij onbewust geschreven, ik wilde die Bismarck-sfeer een beetje pakken, dat vind ik een erg mooie sfeer. Maar ik had al in m'n achterhoofd het idee van: daarmee ben je er niet. Dat moet echt zijn consequentie hebben in die wereldondergang van '45. En toen ik begon te schrijven wist ik wel, daar kom ik in één boekje niet mee klaar. *Gekkenschemer* is er vrij onschuldig uitgekomen, bij de volgende kwam de ambitie kijken.

'Gekkenschemer' is niet de roman die je achterop 'Zeg nu zelf, is dit ontroerend?' al aankondigde?

Nee, die is er nooit gekomen, hoewel er wel een beetje dezelfde bronnen aan ten grondslag lagen. Wat mij erg fascineert is de triviaalliteratuur, de methodes daarvan en de technieken. Daarom zat ik toen met een avonturenroman in mijn hoofd, waarin ik wilde spelen met dat soort commerciële technieken. Daar heb ik in *Gekkenschemer* ook een klein beetje mee gespeeld. Een klein beetje?... Wel flink eigenlijk. De Courts Mahler-sfeer.

Dat is ons niet opgevallen.

Het is misschien niet eens meer herkenbaar, maar als werkmethode heb ik ze wel gebruikt. Misschien op de verkeerde manier, dat is best mogelijk. *Maar het misverstand in de kunst is een mooie zaak*. Misschien werkt het net als bij Brückner, de componist. Een hele provinciale man, grootgebracht in de contrapunt, Bach en Händel. Toen hoorde hij voor het eerst in zijn leven Wagner, en dat vond hij zó prachtig! Hij begreep er alleen geen zak van. Maar door dat misverstand heeft hij ontzettend mooie symphonieën geschreven. Misschien werkt het bij mij ook wel zo. De nieuwe roman zal een Brucknerbiografie gaan worden, ben ik bang.

Je kunt de mensen beter schijn dan werkelijkheid verkopen.

Na de muziek, de filosofie en het theater uit de eerste drie boeken, en nu in 'Turkenvespers de film.

Ja, omdat het ook zo'n schijnwereld is. Muziek heeft het voordeel dat het ongrijpbaar is. Het is geen taal, je kunt er alles en niets mee zeggen, het is de meest abstracte maar tevens nietszeggendste kunstvorm. Je kunt er werkelijk de hoogste hoogten mee in. En daarom kom je eigenlijk nergens. Film is net als het theater, het is allemaal schijn. Niets is echt, alles is maar een schouwspel. Het komt en het gaat en het is gedaan. De een voert het mooier op dan de ander.

Ik wil allerlei schijnwerelden aftasten, zoals ook het fascisme voor mij een schijnwereld was. Wel al te echt, maar in de ogen van de mensen die het meemaakten was het een schijnwereld. Er werd een theaterstuk opgevoerd, en wat er achter de coulissen gebeurde, dat interesseerde de mensen niet zo erg. Je kon er ook niet door gefascineerd worden, want dat was zo voos als een mispel. Maar het theater vonden ze prachtig. Gestamp met laarzen, petten, mooie pakken met epauletten, *daar* werden de mensen door gefascineerd. Je kunt de mensen beter schijn dan werkelijkheid verkopen, dat is nu eenmaal zo.

Literair gezien is het ook erg boeiend.

De fantasie en de werkelijkheid. Historische figuren treden soms op onder hun eigen naam, en zijn soms zeer herkenbaar onder een andere naam. Hoe ligt die keuze van wie noem ik bij zijn historische naam en wie niet?

Moeilijk. Vooral in *Turkenvespers* ben ik ermee in de weer geweest. Ongeveer de hele Weense fin de siècle komt daarin opdraven, maar geen enkele keer onder de echte naam. De questie is dat ik enerzijds op basis van een historische werkelijkheid wil werken, maar anderzijds ook tegen de lezers wil zeggen: het is maar de fantasie van een schrijver, dus je moet het niet al te letterlijk nemen. Die en die heeft wel als model gediend, maar het is geen letterlijke beschrijving van die en die. Het is een model waarmee ik als schrijver in de weer kan, en ik behoud me het recht voor om die werkelijkheid te vervormen naar mijn eigen inzichten. Ik wil ook een soort bijna dialectische strijd met mijn lezer; als ik iemand onder zijn echte naam op-

voer, zoals Otto Weiniger in *Het Stierenoffer* bijvoorbeeld, dan is wat hij in zo'n boek doet duidelijk in tegenspraak met hoe hij in werkelijkheid gereageerd heeft. Ik hoop dan dat de lezer bij de naam Weiniger zegt: oh, dat is die man die dat en dat... en in mijn boek is hij dan toch iets anders. Een strijd tussen de échte persoon en de persoon zoals ik hem beschreven heb, dat wil ik daarmee uitlokken. Want ja, Wahler, dat is natuurlijk duidelijk Wagner. Maar hij heeft ook elementen van Mahler in zich. En in *Turkenvespers* komt Mahler voor, maar dan weer onder de naam Korngold. Dat was een tijdgenoot van hem die bijna niemand kent. Muzikaal gezien een volgeling van Mahler, alleen van een veel lager niveau. Ik vond het leuk om die man Korngold te noemen.

De regisseur Sternheim is een contaminatie tussen Erich von Stroheim en Josef von Sternberg, ook regisseurs, van nogal melo-dramatische duitse films. Von Sternberg heeft Marlene Dietrich ontdekt. En Celinek, die is een mengvorm tussen Céline en Semmelweiss. Céline is als arts gepromoveerd op Semmelweiss, die de kraamvrouwenkoorts ontdekt had, plús de bestrijdingsmiddelen. Het had met vuil te maken, en om zijn gelijk te bewijzen spoot Semmelweiss zich zelf met ziekenhuisvuil in en overleed. Het is geen toeval dat uitgerekend Céline daarop gepromoveerd is, want die hield zich ook met vuil bezig. Alleen, wat het ziekenhuisvuil was bij Semmelweiss, waren de joden bij Céline. Hij bedoelde het goed, hij koos alleen het verkeerde vuil. Die Čelinek dreigde trouwens tot een zelfstandige roman uit te groeien, dat heb ik erg binnen de perken moeten houden. Hoe hee!, dacht ik, die man loopt uit de hand, ho! stop!, dat is een heel ander onderwerp. Maar ik was er wel lekker mee bezig, het begon me steeds meer te fascineren. Hij heeft een bepaalde spanning met de hoofdpersoon. Ze huldigen beiden een soort conservatisme, alleen om andere redenen. Ze komen er ook alletwee anders uit.

Het is een soort spel, dat rommelen met namen. Het is mijn enige bedoeling de grenzen tussen fictie en werkelijkheid voortdurend zwevend te houden, en de spanning tussen wat ik bedenk en de werkelijkheid waarop het gebaseerd is steeds in een heel wankel evenwicht te houden. Opdat het steeds omkeerbaar is. Dat proces probeer ik steeds meer toe te spitsen.

Je moet wel verdomd veel gelezen hebben voor je jouw boeken begrijpen kunt.

Dat denk ik wel, ja, en ik hoop altijd dat de lezer dezelfde achtergrondkennis heeft. Dat hebben ze niet altijd, maar ik probeer zodanig te schrijven dat het, ook al heb je die informatie niet, toch leuke boekjes zijn. Maar het is wel een plus als de lezer alles een beetje kan plaatsen. Dat vind ik wel leuk; als je een bepaalde naam laat vallen, of je suggereert een bepaalde naam, dan houdt dat tevens in dat er al een dialoog achter zit, voor-ingebakken. Die hoef ik dan niet meer uit te leggen. Als je dat zou moeten doen ga je bijna essays schrijven. En dat is niet de bedoeling.

Je citeert veel. Soms letterlijk, uit 'Geslecht und Charakter' van Otto Weiniger bijvoorbeeld, en soms helemaal niet letterlijk.

Dat is hetzelfde als met die namen. Dat wil ik op scherp stellen. Soms een letterlijk citaat; soms een parafrase. Dat is om de verwarring in stand te houden, tussen waan en werkelijkheid. Niets is werkelijk... etc.... gelul! Maar het gaat er wel over.

Letterlijke citaten zet ik ook niet tussen aanhalingstekens. Iedereen mag weten dat ik ze gegapt heb, maar in het kader van een roman vind ik niet dat het apart moet met noten etc. Ik schrijf geen wetenschap tenslotte. Ik probeer een soort algemene tendens in het doen en laten van de mens te ontdekken. Liefst zo los mogelijk van allerlei ideologieën en stelsels. De mens als middelpunt, als norm. Een gebrekkige norm weliswaar... In die zin is het anti-marxistische geschiedschrijving, het gaat uit van het individu, massabewegingen vanuit het individu benaderd. Hoe ziek of gezond is iemand in zijn hersens...

Dat zijn denk ik mijn sterke punten: sentiment, het melodrama, de extase.

Na je debuut in 1967 met 'Zeg nu zelf, is dit ontroerend?' heb je lange tijd niets gepubliceerd. Heb je in die tijd bewust aan een stijl gewerkt?

Ja, Jean Paul en Stifter zijn mijn grote voorbeelden. Ik heb in die tijd vooral naar een *vorm* zitten zoeken. In dat eerste bundeltje zitten bepaalde aanwijzingen die al aangeven waar ik terecht zou komen; een regeltje in Gotisch schrift gezet bijvoorbeeld. Het slechte van deze bundel vind ik, dat ik alle gevoelens die ik heb, en toen had probeerde weg te duwen, zo van: word in godsnaam niet sentimenteel, niet romantisch en extatisch. Dat heb ik altijd weggedrukt. Fout! Want later ben ik gaan ontdekken: nee, dat moet jij er juist in hebben, want daar ligt juist jouw kracht. Niet in het wegduwen ervan, nee, juist in het spelen ermee. Desnoods nog een keer overdrijven ook. Dat zijn denk ik mijn sterke punten: sentiment, het melodrama, de extase. Nu, speel dat dan maar uit.

Die overgang kun je in 'Grand Guignol' zien.

Daar begint het duidelijker te worden. De laatste gedichten in *Grand Guignol* liggen tegen het kitscherige aan, maar welbewust wat mij betreft. Dat is bijna fascistische poëzie, zou je kunnen zeggen. Zo schreven fascistische dichters inderdaad. Ronkend en snorkend, een overspoeld sentiment helemaal. Dat wou ik dan ook maar eens proberen. Ik ben zeker van mening dat het in proza beter tot uiting komt, omdat je er dan een tegenwicht tegenaan kunt zetten, zodat je dingen in een perspectief zet. Als je ze afzonderlijk neerzet werkt het nergens mee. Dan gaat het niet wrijven. Maar als stijloefening is het best aardig.

In 'De Keisnijder van Fichtenwald' neemt de dialoog een veel grotere plaats in dan in 'Gekkenschemer', het lijkt ons per boek beter te gaan.

Dat is mogelijk, dat weet ik niet. Met *Gekkenschemer* zat ik te denken, en dat heb ik letterlijk uitgeprobeerd met die damesromannetjes die heb ik echt zitten bestuderen, van: nou, zo-

veel beschrijvende tekst en dan dialoog. Technisch had ik het in *Gekkenschemer* niet helemaal in de hand.

Tussen stukken beschrijvende tekst probeer ik heel ritmisch stukken dialoog te krijgen. Om de spanning een beetje te breken. Op het moment waarop ik denk, nu is de lezer wel moegelezen, er is ál te lang geluld, moet er wat oplossende dialoog komen. Het kan ook omgekeerd werken. Ik streef altijd wel een zekere spanningsverhouding na.

Heeft de steeds groter wordende omvang van de roman te maken met het beter beheersen van de techniek?

Misschien is het dik-maken van een boek *gebrek* aan techniek. Ik laat me echt meegaan op de golven van het gemoed. Je schrijft je helemaal uit, terwijl je zou moeten zeggen: jongen beheers je, beperk je, dat komt het boek alleen maar ten goede.

Ik wilover de mensen heenwalsen.

Zijn er mensen van wie je je tijdens het schrijven van een boek iets aantrekt wat advies en kritiek betreft?

Nee, helemaal niet. Ik laat het aan niemand lezen. Ik moet het helemaal alleen doen. Al je fouten zijn inherent aan je kwaliteit, die moeten er ook in. Anders krijg je een ‘bedacht’ boek. Op die manier kun je best een mooi boek krijgen, maar naar mijn opvatting horen de fouten er ook in; de adem die je in je boeken legt moet er gewoon in meeklinken. En dan zit het erin dat je wel eens piept. Hetzelfde met de poëziebundels. Ik zou de selectie nooit aan een ander overlaten, hoewel die objectief gezien veel beter kan zijn. Ik geloof best dat een editor een boek van mij zo kan bewerken dat het beter wordt, in kwalitatieve zin. Maar dat is niet het enige waar ik mee bezig ben, met kwaliteit. Ook wel natuurlijk, maar ik wil iets uitdragen dat met al zijn gebreken *van mij* is. Ik wil dat brede effect, een golf van emoties etcetera. Gestuurd en met een systeem erin, dat wel, maar ik wil over de mensen heenwalsen. Overdonderen. Daarom heb ik de behoefte een boek van 2000 pagina's te schrijven. Een boek waar je in moet gaan wonen, waarmee ik de lezer dwing om uit alles te stappen waar hij verder mee bezig is, zodat hij afgesneden wordt van zichzelf en een maandlang gewoon in dat boek woont. Een totaal kunstwerk. Het liefst voor een groep ingewijden die alle verwijzingen naar oudere literatuur herkennen zouden, zodat je in feite een boek van 10.000 pagina's zou krijgen. Een wereld. Voor zoiets moet je natuurlijk wel een heel onbestemd en tijdloos onderwerp nemen. Ik zou dan in de sfeer van de muziek terecht komen, denk ik, van de abstractie. Van de poëzie dus ja, en die schrijf ik niet meer.

Die dialogen lijken pagina's achtereen gewoon uit de machine te rollen.

Dat knalt er natuurlijk lekker uit. Je hebt je zó ingeleefd in je rol, dat je toneel zit te spelen. Je zit letterlijk een dialoog te voeren met je schrijfmachine. Dat lispel ik dan mee, en daar moet je dan om lachen enzo. Ik probeer er de goede toonhoogte bij te verzinnen, maar die krijg je nooit goed over helaas. Ik heb dat in het laatste boek wel uitgebuit, een bepaalde lulligheid in de dialoog. Een lullige, zeikerige humor waarvan ik me kan voorstellen dat niet iedereen het leuk vindt. Maar wie er gevoel voor heeft zal er wel om moeten lachen, hoop ik dan. Juist als je een ernstige passage hebt gehad waarin de gevoelens hoog opborrelen, dat aflossen met een hilare dialoog... de zooi ontregelen.

De cross talk?

Ja, het komt inderdaad veel voor bij Laurel en Hardy. Volkomen langs elkaar heenlullen, dat werkt op de een of andere manier heel prachtig.

Slapstick bevalt jou wel.

Als je met hoogdramatisch materiaal werkt moet je dat afwisselen met slapstick, anders word je gek.

Dat is ook de funktie van de hoofdstuktitels.

Duidelijk. Het is zo melodramisch en met opzet negentiende eeuws, dik en zwaar, dat moet je een beetje relativeren. Anders wordt het echt Duits.

2

De hoofdpersonen uit de trilogie, Ferdinand, Florian, Friedolien, alle drie met een 'F' als eerste letter.

Eigenaardig, hë.

Je weet niet waarom?

Ik heb geen idee waarom dat zo is... Ik weet het natuurlijk wel. Er zijn mensen, die hebben gezegd: hij is het steeds zelf hè, de 'F' van Ferron. Nou ja, dat is me te gemakkelijk hoor.

De naam Florian is de achternaam, hij heet Karlhein Florian.

Florian is ook een voornaam hoor, ik laat het een beetje in het midden. Eén keer wordt hij met zijn voornaam genoemd, voor de rest hanteer ik die achternaam alsof het een voornaam is. Florian is een typisch archaïsche naam, en de andere twee ook wel. Met Florian probeer ik een beetje een gevoelsmatige relatie te leggen naar een Oostenrijks sfeertje; Brückner was organist van de stifskirche van Sankt Florian. Een beetje oubollig zodoende, maar ik probeer er op de een of andere manier toch ook een streven naar grootheid mee uit te drukken. En Friedolien is gewoon een gezellige Duitse naam.

Het heeft niets te maken met de enige afvallige van het nationaal-socialistische Wahnfried, Friedoline?

Dat is toeval. Florian is heel doelbewust een associatie naar het dorp van Brückner, maar Ferdinand en Friedolien zijn gewoon een beetje lullige, Duitse namen.

In 'Turkenvespers' heb je geen 'F' als hoofdfiguur gekozen.

Ik heb er even over zitten denken, maar ik heb het toch maar niet gedaan. In dat boek heet de hoofdpersoon Kaspar Hauser, een tamelijk bekend persoon. De drie 'F's duiden op een soort continuïteit, dat in ieder geval, en verder wil ik niet gaan in de verklaring.

Er zitten in de romans geen sleutels om er wél achter te komen?

Nee.

In Hollands Diep, in het stuk over het liefje van Wagner, schrijf je over twee soorten geschiedenis, die van het individu en die van het collectief. Op het snijpunt van die twee kunnen e.a. de grandes cocottes ontstaan. We kregen de indruk dat dat ook opging voor jouw hoofdpersonen.

Dat geloof ik ook wel. Waar het individuele in een historische stroming overgaat, en hoe dat kleine individu daarop reageert, die wisselwerking. Want dat kleine individu kan op een moment invloed hebben op dat grote veld, daar ben ik wel mee bezig. Bij voorkeur gezien vanuit de ogen van de wat nederige, niet eens uit de middenklasse maar uit de lagere klassen afkomstige personen. Die eigenlijk de speelbal zijn van de dingen. Die proberen er bovenuit te komen door zich groot te maken, greep te krijgen op die geschiedenis, om daar een rol in te kunnen gaan spelen. Want ze vinden het prachtig wat er gebeurt, of angstwekkend. Maar het is dermate groots, dat ze eraan mee willen doen. En daar gaan ze aan kapot; het blijkt dat ze er niet tegenop kunnen, want ze zijn te klein, te onbenullig, te weinig geslepen, of wat dan ook. Daar geen ze aan ten onder, denk ik, zoals de kleine man altijd ten onder zal gaan.

Die techniek doet denken aan een jongensboek, 'Paddeltje', de kleine hoofdpersoon in de schaduw...

Van de grote man ja, dat is wel vrij goed omschreven.

We lazen in je stuk over Mussolini de karakterbeschrijvingen van hem. D'Annunzio en Marinetti, en die kwamen bizonder overeen met de karakters van de hoofdpersonen in de trilogie.

Dat denk ik ook, ja, het zijn volks-D'Annunzio's. Jazeker, gemankeerde kunstenaars, heel duidelijk, mensen met de behoefte iets te scheppen, iets te zijn, en dat lukt ze niet.

En dat leidt tot iemand als Mussolini?

Dat kan, of tot Hitler. Als je bijvoorbeeld de Weense jaren van Hitler bekijkt; daar is niet zo gek veel van bekend, maar wat er van bekend is... hij zou als model voor een van mijn hoofdpersonen kunnen dienen. Een schamele, sjofele, mislukte man

met hoge aspiraties. Beetje artistiek, redelijk artistiek zelfs, dat moet je niet onderschatten, en die bovendien een talent had dat juist in die periode een kans kon krijgen. Mussolini idem dito, die is ook als kunstenaar begonnen, een romannetje geschreven enzo.

En allemaal op de rand van krankzinnigheid?

Krankzinnigheid is het woord niet, extase misschien, ze zoeken een soort roes, ook in die zin zijn het typische kunstenaarsfiguren, altijd op zoek naar een soort roes, dat is niet persé krankzinnigheid. Net als Ludwig de Tweede, was die krankzinnig? Die man vluchtte uit het heden, en hij beschikte toevallig over de financiële middelen om die machtige kastelen te kunnen bouwen. En dan word je geïnterpreteerd als krankzinnig. Maar je bent niet persé krankzinnig als je de actuele tijd de rug toekeert. Het kan er wel in ontaarden, maar je bent het niet automatisch.

Je hoofdpersonen zijn wel zo'n beetje de slimsten die door je boeken lopen.

Een beetje wel een beetje niet. Het zijn grenzeloze naïeven, maar in sommige monologues interieurs hebben ze vonken van inzicht, dan zien ze veel scherper dan mensen die intelligenter zijn of in een betere positie zitten. Vonken van groot inzicht, maar die zijn misschien mede bepalend voor hun gekte. Want ze lijden natuurlijk allemaal een beetje aan hun tijd. Ze willen het ook niet weten, eigenlijk. Of ze hebben het inzicht en gaan daarom des te gekker reageren. Nadat ze gezegd hebben: jezus, waar ben ik mee bezig, wat gebeurt hier? vallen ze doelbewust terug in hun naieve pose van halve gek.

Dat is wat, om je daarin in te leven.

Ik leef me inderdaad zo letterlijk in, dat ik denk; hoe zou ik reageren in zo'n situatie? Ik zou het enerzijds kunnen analyseren, en er anderzijds voor willen wegvluchten. Zat ik maar veilig in een gekkenhuis, bij wijze van spreken, als ik maar in godsnaam geen verantwoording hoef te nemen. Ik kan me voorstellen dat je zo reageert.

Ze wéten, ze zitten in een positie waarin ze geheime informaties krijgen.

Maar dat is wel het laatste wat ze eigenlijk willen. Ze willen vriendjes zijn met de mensen die boven hen staan. Op goede voet met ze staan en daarvan profiteren, hoewel ze diep in hun hart beseffen dat het niet deugt. Het zijn een beetje fielterige kereltjes. Zo kom je ze ook wel in de werkelijkheid tegen.

Je zou ze romantici kunnen noemen.

Dat zijn ze zonder meer. Dat hebben ze dan met de schrijver gemeen. Al weet ik dat niet zeker.

Florian wijkt duidelijk af van Ferdinand en Friedolien, temeer om wat hij aan het einde van 'Het Stierenoffer' ziet.

Ik weet niet wat Florian aan het einde ziet, dat is een beetje dubbelzinnig, en dat wil ik liever dubbelzinnig houden. Ik heb er geen verklaring voor. Hij ziet de dood onder zich, maar of hij daar nu blij mee is, of dat hij dat juist afkeurenswaardig vindt... Hij gaat het blauw van

de hoop tegemoet hè. Maar of het nu een overwinning op de dood is of een vermeien in die dood, dat weet ik niet hoor.

Maar die paralellen van het eerste en het derde boek heb ik zelf ook wel gezien, qua toon en qua sfeer. Het tweede boek is wat droger, niet zo exuberant als één en drie.

De binnenwereld is ook niet zo chaotisch.

Dat is me zelf ook opgevallen. Ik heb bij het derde boek inderdaad meer het eerste tot voorbeeld gehad dan het tweede. Er zijn mensen die dat tweede het beste vinden, maar het valt duidelijk een beetje uit het reeksje.

Je mag Florian wel het prototype van een fascistoïde figuur noemen, dat is hij denk ik wel.

Maar het was ook wel een hele toestand wat die oudstrijders hebben meegemaakt in die na-oorlogse periode. Ik zou niet in hun schoenen durven staan. Ik weet niet hoe ik zelf gereageerd zou hebben in die tijd. Ik denk dat ik ook wel fout zou zijn geweest. Dat moet je gewoon durven erkennen.

Want die jongens voelden zich verraden door alles en iedereen. Je kunt zeggen wat een viezerikken, maar ze voelden zich écht verraden, door hun regering, door het volk, ze konden zich alleen nog maar op zich zelf terugtrekken. Ze hadden geprobeerd Duitslands glorie waar te maken, Duitslands historische rol te bepalen.

Dat was die oorlog; iedereen, van de intellectueel tot de klootzak, ging er vrolijk fluitend en juichend in. Duitsland zou een rol op het wereldtoneel gaan spelen; ze hadden het behoorlijk hoog in hun kop. En niet helemaal ten onrechte, want ze hadden nogal wat gepresteerd op cultureel gebied. Nu zouden ze een rol op het eerste plan gaan spelen. Die soldaten juichend naar het front, want het zou bovendien een walkover worden. En toen het mislukte, nou ja, toen konden ze barsten.

Dat was een bittere teleurstelling, en toen kreeg je dat sektarische, die ghetto-mentaliteit. Oorspronkelijk had de fascistische beweging erg veel linkse trekken, proletarische trekken ook. Ernst Röhm, die later vermoord is, dat was de revolutionaire vleugel van de partij, die was op een proletarische dictatuur uit.

Ernst Junger had ook dergelijke ideeën, van vechtmachines en landbouwmachines, een beetje robotachtig, maar toch vanuit de onderste lagen gedacht. Dat vierkant te veroordelen, dat durf ik niet zo gemakkelijk. Wel de gevolgen natuurlijk. Ze hebben verkeerde keuzen gedaan, dat is zonder meer een feit. Maar het begin van die hele beweging, daar kan ik op z'n minst begrip voor opbrengen, om niet te zeggen sympathie.

De cultuur heeft bij dat alles een overheersende rol gespeeld.

Ja, een culturele overwaardering. Juist omdat het altijd een verdeeld land was geweest. Sinds Bismarck was het eindelijk één land, en daarom ontstond er een geweldige geldingsdrang op dat gebied; we zijn niet zomaar wat bij elkaar geveegde graafschapjes, maar een culturele macht van de eerste orde. Dat enorme culturele overbesef, ja, dat is ze fataal geworden.

De bekende slogan in die tijd was natuurlijk, dat een mens pas werkelijk leeft in de strijd. Eet lijkt of het jou alleen mogelijk is te schrijven over een onderwerp waarin die slogan opgang doet.

Het is natuurlijk meer dan een slogan, het is een filosofie; een filosofie die ik onderschrijf. Zo ervaar ik ook mijn schrijverschap: als een strijdbare vorm van leven. Dat vindt zijn weerslag in de romans.

Een rustige roman in vredestijd?...

Nee, ik wil extreme situaties hebben waarin de mens met zichzelf geconfronteerd wordt. En met de geschiedenis, de wereld in zijn geheel. Ik zou geen rustige roman willen schrijven, en ik zou het niet kunnen. Dat heeft te maken met je mogelijkheden.

Je hebt aangekondigd een boek te gaan schrijven over het katholicisme, dat speelt zich dus ook af in een tijd vol strijd en corruptie.

Daar ben ik nu mee bezig. Brückner was een heel naïef gelovig katholiek, terwijl in die periode de kerk zo corrupt is als de neten, de politieke macht probeert te bevestigen etc. En dat ziet hij dan weer niet, hij ziet alleen het mooie ervan. Terwijl de kerk ongelooflijk smerig aan de gang is.

Of was?

Was, is... Ik neem ze nu niet meer serieus. Als politiek- en theologisch systeem was het het beste wat er ooit geweest is, louter technisch gezien. Het werkte feilloos, het bood de mensen alles wat ze hebben wilden; iemand die extase zoekt en buiten zichzelf wilde treden kon het erin vinden, en wie de gehoorzaamheid zoekt vond die ook. Wie geen verantwoordelijkheid wilde was ook uitstekend thuis in de kerk, en met name in de Rooms Katholieke Kerk. Want in andere christelijke religies werd nogal eens van je verwacht dat je dingen met jezelf mat, dat je de dingen zelf onderzocht, en zelf in gesprek met God trad. Maar bij de Rooms Katholieken, om het een beetje populair te zeggen, hoefde je maar te gaan biechten en je was van alles verlost. Dat was dus een uitstekend systeem om de mensen een beetje kalm te houden.

En de mensen die wel verantwoordelijkheid willen, exuberant waren en er tegenin wilden kregen ook een kans. Die konden heilig worden, als ze daar behoefte aan hadden. Dat vind ik uitstekend bedacht. De grote heiligen, dat waren vaak knap opstandige types. Die werden weggemasseerd in heiligheid. Een uitstekend systeem, moet ik zeggen. Het komt misschien in het volgende boek aan de orde.

Het liefst zou ik een mooi boek over een mooi landschap schrijven, over niets dan alleen een mooi landschap. Maar ik ben bang dat dat niet zal lukken. In de romantische opvatting is het landschap de spiegel van de ziel, en ik vond het wel aardig om *De Keisnijder van Fichtenwald* te beginnen met een citaat van Stifter, waarin het landschap inderdaad een spiegel van de ziel is. Terwijl er in wezen iets heel anders aan de hand is dan beekjes en boomgeruis.

Van links naar rechts: J. Diepstraten, S. Kuyper en Louis Ferron

De verhoudingen die de hoofdpersonen in de trilogie hebben met de bijfiguren zijn in ieder boek hetzelfde, alsof je driemaal van hetzelfde schema bent uitgegaan. D'Azay, Erica en Irmgard zijn vergelijkbare figuren, en dat geldt min of meer ook voor Diotima, Eulchen en Rebecca.

Ik denk dat dat een autobiografisch element is dat er in sluipt. Dat heeft met persoonlijke dingen te maken. Je vertelt steeds dezelfde autobiografie, maar in steeds andere situaties. Ik ontkom er nooit aan, het gebeurt in *Turkenvespers* ook zo. Dat is een automatisme, die ervaringen met vrouwen zullen wel op persoonlijke ervaringen berusten. Niet in letterlijke, maar in overdrachtelijke zin.

Maar ook de verhoudingen tot b.v. Wagner, Weiniger/Hardenberg en Von Kleist tonen sterke overeenkomsten.

Dat zal ook wel op persoonlijke dingen terug te voeren zijn. Het is toch met ieder boek zo dat je je eigen situatie probeert te benaderen, te omschrijven en te analyseren. Het komt vaak voor dat schrijvers in wezen maar één thema hebben.

De hoofdpersoon zoeken naar zuiverheid, en hopen die te vinden in hun liefde voor respectievelijk Diotima, Eulchen en Rebecca. * *Die zijn nogal extreem neergezet.*

Melodrama. dan begrijpen de mensen het tenminste.

Ja, melodrama. Dan begrijpen de mensen het tenminste. Dat kun je een beetje het Courts Manier-effect noemen. Het wordt duidelijk gesteld; het zijn poppen, die stelt dát voor en die stelt dát voor. Het wordt dan heel duidelijk, iemand die een witte jurk draagt is zuiver. Dat moet maar, vind ik. En dat dan toch weer op z'n kop zetten natuurlijk. Maar het zijn inderdaad getypologiseerde mensen.

* respectievelijk een slet, een debiel en een jodin.

Ik ga er van uit dat de periode waarover ik schrijf het hoogtepunt of het dieptepunt van onze cultuur is.

Het grote streven is natuurlijk de verlossing.

Het zijn romantici, dus wat zoeken die mensen? En dan ook nog romantici die in een Victoriaans tijdgewricht leven. Met zonden beladen, zowieso, want ze zullen zich wel eens afgetrokken hebben, dus ze hebben een gevoel van schuld over zich. Dat *hadden* ze ook. Er moest verlossing komen, er hing een doem, misschien was het wel het einde van de Westerse cultuur die over hen hing. Want ik ga er van uit dat de periode waarover ik schrijf het hoogtepunt óf het dieptepunt van onze cultuur is. Misschien is dat de doem wel die ze op zich voelen. Ik heb echt het gevoel dat die periode de eindtijd van de Westerse cultuur is, de top ervan en tevens de neergang.

Hoe ligt de ontwikkeling van dat verlossingsthema binnen de trilogie?

In het eerste boek speelt het de grootste rol. Ferdinand is er heel erg mee in de weer, letterlijk zelfs. Bij Wagner speelt dat verlossingsmotief erg. De verlossing door de liefdesdood, het Tristan en Isolde-motief. Ferdinand heeft bovendien met die merkwaardige wonderdoenster contact.

In het tweede boek zit die verlossing anders, daar is het de verlossing door de strijd. Het zuiveren door de mannen die het onder elkaar opknappen.

In het derde boek is er van verlossing geloof ik geen sprake meer, voorzover ik het kan bekijken, daarin wordt alleen nog maar bloed rondgespetterd.

Het zit er wel in.

Ik kan me dat niet meer zo voor de geest halen, maar ik kan me voorstellen dat het er veelvuldig inzit. Het is die binding met de religie natuurlijk. Want ook het fascisme is een religie, althans het nazisme. Iedere religie heeft een verlossingsthema in zich. Religie wil toch zeggen: zoals het nu en hier is is het niet goed,

dus moet het anders. En dat andere is de verlossing. Maar het wordt op het laatst wel ontkend door de schrijver.

Wij hadden het zo gezien; in 'Gekkenschemer' vindt de verlossing vóór de dood plaats (Ferdinand verlost Diotima b.v. door Zuster Anna te naaien en sterft zelf ook niet echt), in 'Het Stierenoffer' in de dood (de moord op Weiniger, en over het slot valt ook al te twisten), en in 'De Keisnijder van Fichtenwald' vindt de verlossing ná de dood plaats (het afmaken van Friedolien's aantekeningen door Jankowsky met daarin de beschrijving van het laatste theaterstuk).

O, wat mooi zeg, ik vind het heel knap.

Het klopt wel.

Ze hebben natuurlijk allemaal wel een religieuze tik, die Florian heel sterk met z'n offertafeltje. De verlossing van Weiniger is trouwens de aanzet tot een groot bloedbad, een heel dubieuze verlossing. Maar je schrijft het er niet helemaal bewust in, en zo moet je het zelf ook niet gaan analyseren, geloof ik. Dan schrijf je van je leven geen boeken meer. In *Turkenvespers* is ook wel iets van een verlossing te zien. Kaspar Hauser wil in ieder geval van zijn anonimiteit, van zijn niets-zijn verlost worden. Hij is niks, dat heeft hij wel gemeen met de andere drie, hij is helemaal niks. En hij wil zo graag iets zijn, probeert het ook steeds, maar de kans wordt hem voortdurend ontnomen. Die man wordt helemaal gespeeld, die heeft helemaal geen identiteit meer, alles wat hij doet wordt bepaald door een ander. De filmregisseur, Sternheim met name. Op het moment dat Hauser denkt dat hij iets kan zijn door naar Amerika te vluchten, dan blijkt die werkelijkheid ook film te zijn, en in die film blijkt hem het enige wat hij heeft (een kind) ook weer ontstolen te worden.

Dat kind, dat zou een soort verlossing kunnen zijn, omdat hij daarin zijn identiteit vindt; omdat hij die zelf niet vinden kan projecteert hij die op z'n nageslacht. Dat komt natuurlijk direct al op losse schroeven te staan omdat het niet eens zijn echte nageslacht is, al kun je volhouden dat ook *hij* bevrucht is. Ik hoop dat dat er wel duidelijk uitkomt. Dan krijg je de bevallingsscène, die hij ook beleeft, op de plee. Zo heeft hij toch enige grond om te zeggen: dat is *mijn* kind. Zo heeft hij dat tenminste ervaren, hij is zwanger gemaakt en heeft gebaard. Daarmee is zijn identiteitsprobleem opgelost, en daarom is het zo extra sneu voor hem dat het kind uit het wiegje wordt gestolen, waardoor het hele verhaal weer opnieuw begint in feite. Dus als er al van verlossing sprake was, wordt die ook weer teniet gedaan.

De verlossing is niet mogelijk, maar dat is die nooit.

Voordat Hauser zijn identiteitsprobleem, ook al is het maar voor kort, oplost wordt hij bestuurd door twee regisseurs. Door de schrijver, en door Sternheim.

Ja, maar het is Sternheim die op de beslissende momenten ingrijpt in het leven van de 'ik'. Hij komt blijkbaar bij toeval in zijn leven terecht, als hoofd van de militairen die de boerderij uitmoorden, en heeft dan enige homofiele belangstelling voor het jongetje. Ik denk dat daar zijn verdere belangstelling uit te verklaren valt. Later krijgt hij van hem de filmstrookjes uitgereikt die hij in zijn koffer rondsjouwt. Ik denk dat

Hauser die negatiefstrookjes interpreteerde als foto's, en daardoor is hij aan het malen geslagen: als je die nou eens in een snel tempo doordraaide kreeg je bewegende beelden etc., zonder dat hij wist dat het al films *waren*. want in zijn ogen was de film nog niet uitgevonden.

Had je Sternheim nodig in je boek? Als iemand die jouw taak als regisseur kon overnemen?

In zekere zin wel.

Hauser is zich duidelijk bewust van die dubbele regisseur.

Hij wordt door nog wel meer krachten gedreven. Die Freud-achtige gedaante stuurt hem ook een beetje, en dan die vermeende Kaspar Hauser die de echte is, die zit hem ook nog met de hete adem in z'n nek, en dan die regisseur... Hij wordt door allerlei krachten gedreven, behalve door zichzelf.

Die schaduw-Kaspar Hauser die hem achtervolgt is de echte?

Ja, daar heeft hij de identiteit van gestolen, want dat verhaal kent hij, daar heeft hij wel eens een film over gezien.

Is dat 'Kaspar Hauser' van Werner Herzog?

Ja, er komen denk ik ook fragmenten uit die film, vage herinneringen, in het boek voor. De scènes in die kelder, en de man met de cape die in het boek de Freud-achtige figuur geworden is, allerlei duistere krachten die je in de

film duidelijk zien kon. Een man in het zwart die Hauser probeert te elimineren, dat gebeurt in het boek ook drie keer: de derde aanzegging van Freud. De hoofdpersoon heeft dan ook donders goed door dat hij die figuur dood moet maken, want als die zijn problemen weg zou werken was er niets meer van hem over: 'Ik ben al weinig, maar wat ik ben ben ik dankzij mijn onopgeloste complexen.' Dus aan Freud heeft hij absoluut geen behoefte.

Ergens in het boek wordt trouwens over Hauser gezegd dat een beroemd filmer ooit nog eens een film over zijn leven zou maken, en dat is ook de film van Herzog. Aan het einde van het boek blijkt alles dan ook film te zijn geweest.

Hardenberg, in 'Het Stierenoffer', ziet de verlossing niet als eindpunt, hij heeft het over de vervulling.

Daar moet je Novalis voor lezen. Het is moeilijk om dat er even bla-bla-bla uit te krijgen. Novalis had heel christelijk overtrokken romantische idealen in zijn kop, en ik denk dat hij de verlossing zoals de hoofdpersoon die ervaart een beetje een te simpele zaak vindt. Want dan is verlossing alleen maar het losmaken van iets, een vrijworden van iets, terwijl Novalis in het christendom een gigantisch meesterwerk ziet waarin alle mensen meewerken. De hele Westerse cultuur opgaand in de kathedraal van het christendom!, dat is meer een vervulling dan de verlossing van aards leed zoals die ander dat bedoelt. Vervulling is meer actief, terwijl verlossing een passief gebeuren is.

En de uiteindelijke rit op de vleermuis, die Florian en Hardenberg gezamenlijk ondernemen, is voor hen beide voldoende?

Ze vinden elkaar, in die zin... In wezen is Hardenberg de man die zijn hele stelsel theoretisch onderbouwd heeft, een intellectueel, hij heeft overal termen en begrippen voor. Florian heeft dat niet, die kan alleen maar soldatenkreten hanteren. Maar als puntje bij paaltje komt verschillen ze niet zoveel, dan zitten ze alletwee heel gelukkig op die vleermuis. Hardenberg zit klaar te komen, dat is een afspiegeling van Novalis. Ook al heeft hij het over het christendom, de tendenzen naar het fascisme zitten er al in. Een gevaarlijk activisme, een activisme van in wezen passieve intellectuelen, dat vind ik vrij gevaarlijk. Dat geldt ook voor het heden, denk ik. Al die marxistische theoreten... ik ben er een beetje huiverig van. Wel spannend, maar het kan zo makkelijk verkeerd lopen. Dat wilde ik met Hardenberg aantonen.

Jouw personen zijn symbolisch voor een denkwijze, ze lopen allegorisch rond.

Heel sterk. Ze vertegenwoordigen iets. Ik heb zelf de indruk dat de enige personen die een beetje tot leven komen, in de zin waarin iemand in de psychologische roman leeft, de ik-personen zijn. De anderen zijn marionetten. Die staan voor iets, alleen de hoofdpersoon is van vlees en bloed. Dat zal wel zijn omdat ik daar mijn eigen dingetjes in kan leggen. Ik vind het

geen bezwaar, dat de anderen poppen blijven. Ik kan niet iedereen van vlees en bloed maken, nou, dat buit ik uit, dan maak ik er ook écht marionetten van . Ik heb in ieder geval niet geprobeerd ze menselijk te maken, dat kun je zien.

Aan het einde van 'Het Stierenoffer' schrikt Florian zich dood als de vleermuis plotseling niet meer te besturen blijkt.

Daar schrikt hij natuurlijk behoorlijk van. Zijn eigen ideeën zijn uit de hand gelopen. Het is een soort schrik die tevens een lekkere schrik is, denk ik, zoals bij soldaten in een oorlogssituatie: het is angstwekkend, maar tevens roesverwekkend. Dat is wel een fijn gevoel, denk ik. Net als bij boksen, wat ik een poosje gedaan heb. Je voelt de klappen niet meer, ze verhogen de roes alleen maar, hoewel een klap niet lekker is. Die vleermuis, Florian schrikt ervan, het is uit de hand gelopen. Er gebeurt iets heel ergs, maar tevens vindt hij het wel spannend.

In een interview zei je: '... ik geloof dat het doden van andere mensen een groot genot is... Maar, zulke dingen mag je niet beweren.'

In een roman wel, maar in de werkelijkheid niet. Er gaat een lustervaring mee gepaard, iedere daad kan een lustervaring meebrengen. Waarom doden niet? Doden is de andere kant van de cirkel van de sexualiteit, denk ik. Zeker in romantisch opzicht heeft het een nauwe relatie, maar niet alleen in romantisch opzicht... überhaupt. Dood en sexualiteit tegenover elkaar zijn metaforen die voor alle tijden gelden, ze hebben alles met elkaar te maken.

Novalis dus.

Ja, duidelijk, bij de meeste romantici wel, daar komt het wel aan de orde; de vrouw, de ferne Geliebte, het is altijd de ferne Geliebte bij die jongens. Want moeder de vrouw, ach ja... daar steek je ook alleen maar je leuter in.

De beschrijving van hoe Florian soms als een beest tekeer gaat geeft je een kick.

Ja, dat vind ik wel fijn. Juist uit dat soort passages, die roespassages moet ik bij de tweede versie driekwart wegstrepen. Want dan zijn ze wel lekker geil geschreven, maar dat beoog ik toch ook weer niet. Ik wil dingen aantonen en geen pornografie schrijven, hoewel ik wel pornografische methodes hanteer, doelbewust als middel. Maar er moet meestal driekwart uit, ja. In *Turkenvespers* wordt voortdurend gemoord en gedood, maar heel schimmig op de achtergrond. Het moet een beetje fantoomachtig blijven, dat is de toonsoort waarin het in *Turkenvespers* gezet is. Het gaat over geweld, want ik vind dat het leven over geweld gaat, in eerste instantie. In onze maatschappij is het een beetje weggedrukt, en speelt het op andere niveau's. En dat is soms nog enger, denk ik dan. Als geweld duidelijk herkenbaar is, dan weet je waar het zit, dan kun je het lokaliseren en er iets mee doen, of er iets tégen doen. Maar als mensen die neiging tot geweld in zich hebben, en je maakt een maatschappij waarin dat geen ventiel vindt, wat gebeurt er dan? Daar ben ik nog niet helemaal achter, maar het is vast niet goed. De meeste mensen zijn ook niet gelukkig in deze maatschappij,

misschien onder andere wel omdat ze niet lekker naar Indië kunnen om die zwartjes op hun kop te timmeren. Iedere maatschappij heeft een dosis agressie in zich, en waar blijft dat in deze goed georganiseerde samenleving? Er moet iets mee gebeuren.

Voor jou werkt schrijven inderdaad therapeutisch.

Dat mag je wel zeggen ja, ik heb mijn ventiel. Want ik vertrouw mezelf niet verder dan dat ik me zie. Daarom ben ik maar blij dat ik dat schrijven heb, enerzijds als therapie, en anderzijds als intellectuele controle over jezelf, dat je dat soort neigingen voortdurend blijft onderkennen en ze van alle kanten benadert om te kijken wat je ermee kan doen in goede zin, en hoe het fout kan lopen in verkeerde zin.

3

Er zijn een aantal zaken die binnen de trilogie regelmatig terugkeren. In de eerste plaats de persoon van Zuster Anna. Zij keert terug in het derde boek. Was zij historische werkelijkheid?

Clemens von Bretano, de Duitse dichter, heeft een aantal jaren aan haar bed doorgebracht. Die analogie heb ik willen pakken. Hij heeft alle visioenen opgetekend en daar gedichten van gemaakt: Het gaat terug naar de duitse romantiek.

Het is dus niet zo dat de informatie over haar via jouw eerste boek het derde is binnengesijpeld?

Een beetje wel, maar niet helemaal. Het is als grapje bedoeld voor de lezers; zie eerste boek.

Je zou nooit een vrouw als hoofdpersoon kunnen nemen?

Ik heb erover zitten denken, en ik ben er zelfs mee bezig geweest, maar ik denk niet dat ik daaruit kom. Ik vind het vreselijk moeilijk. Ik heb geprobeerd de levensgeschiedenis van de kleine Heilige Theresia als uitgangspunt te nemen, dan heb je een vrouwelijke pendant van mijn hoofdpersoon: een beetje kierewiete jonge meid. Ik had het helemaal uitgewerkt in schema, ik had de politieke kaart van Frankrijk uitgezet: het Suez-kanaal, het schandaal van Panama, één grote gigantische corrupte rotzooi was het daar in Frankrijk. De kerk stond te beven, dus waar had de kerk behoefte aan? Aan wonderen en heilige meisjes. Zo werd die kleine Theresia dus gemanipuleerd; gekke visioenen, een hele bekrompen opvoeding enzo. Ik wilde tegenover de kleine Theresia de Grote Theresia van Avila stellen; de theologe en kerkhervormster, die nota bene ooit eens door de kerk geëxcommuniseerd is en later heilig verklaard. Tegengestelde heiligen, mooi thema hoor, maar het zijn twee vrouwen, godverdomme. Nee, ik kwam er niet uit. Ik dacht: voor dat je het weet zit je een feministische roman te schrijven, en daar had ik helemaal geen zin in. Maar ik denk dat ik die achtergrond mee laat spelen in een Brücker-ro-

man of zoiets, want het is zonde als je al dat onderzoek voor niks hebt verricht.

In turkenvespers wordt hij(freud) dan ook gewurgd. en dat werd tijd.

Het symbool van het pannetje: Ferdinand, een regel in 'Grand Guignol', Rebecca die er onafgebroken mee rondsjouwt.

Ik denk dat je met Freud heel ver komt. Dat moet je maar uitzoeken. Kijk maar eens naar dat ding (wijst naar een helm), als je dat op je kop zet krijg je een soort eikel. Ik ben erg met Freud bezig, ik zet hem ook voor lul af en toe, maar ik vind het wel leuk om ermee te spelen. Helm... pannetje, dat is verwant. Een helm is een heel fallisch symbool... zacht in hard, als fallisch symbool is het hard, aan de andere kant is het ook heel kneedbaar. Een leuk symbool. Je kunt de meeste dingen in de meest klassieke zin van Freud duiden. Dat doe ik doelbewust, en soms ook niet bewust want dat is het principe van Freud tenslotte. Maar de hele freudiaanse symbolenwereld pas ik doelbewust toe. Of ik zet hem op z'n kop, want het wordt soms echt te gek met die man. In *Turkenvespers* wordt hij dan ook gewurgd. En dat werd tijd.

De verstening. Het einde van 'Gekkenschemer', en Friedolien die ingesneeuwd raakt met Beethoven en blijft zitten.

Heel archetypisch is dat, een mythologisch gegeven bijna. Iets dat versteent en tot een andere orde overgaat, van onaanraakbaarheid ofzo, dat kan ik alleen in gevoelsmatige termen benaderen. Het heeft met verlossing te maken, onraakbaar voor aardse zorgen, ze worden echt een soort godenbeelden. Ik vind het als symbool zelf sprekend zonder dat ik precies weet wat ik ermee zeggen wil. Het drukt heel wat uit, ik vind verstenen iets prachtigs. Ik zie het echt als blokken bazalt, oer, dit is van alle tijden, daar kan geen mensenhand meer wat aan doen. *Dit is wat het is*. Een vereeuwiging, waarbij het aards gewriemel er niet meer toe doet.

'Turkenvespers' heeft veel verwantschap met de trilogie.

Het verhaal is heel anders, maar er komen wel steeds dezelfde beelden naar voren. Het is een vooraf-spiegeling; de Turken liggen voor de stad, en dat zal wel een nieuwe cultuur zijn die ons overweldigt. Je kunt ook aan de Eerste Wereldoorlog denken. Het is een wat veralgemeniseerde geschiedenis van Midden-Europa, toegespitst op de individuele lotgevallen van een zich Hauser noemende jongeman. En dat intervenieert een beetje met elkaar. In de eerste plaats is het een roman over een gebrek aan identiteit, tegen de achtergrond van Europa.

Maar de wereld is een schijnwereld gebleven, en ook de illusies zijn weer even aanwezig als in de trilogie.

In *Turkenvespers* zijn de illusies het hoofdonderwerp, in de trilogie nevenonderwerp. Vandaar ook dat er in het laatste boek echt gemonteerd is, terwijl er in de eerste veel

meer straight verteld word, dat steeds weer verwisselen van niveau's, van werkelijkheid naar irrealiteit en terug zit daar zo sterk nog niet in.

Dat wordt in 'Turkenvespers' sterk in de hand gewerkt door het veelvuldig gebruik van spiegels en dromen.

Uit mijn blote hoofd kan ik vermoedelijk niet meer vertellen hoe dat allemaal in elkaar steekt. Er zitten heel veel dromen in, dat weet ik, het hele werk is bijna een droom. Ik heb in ieder geval expres geprobeerd te verdoezelen waar droom en werkelijkheid uiteen lopen. De werkelijkheid kan ook als droom worden opgevat, en een van de hoofdstukken heet dan ook 'De droom, een leven'. Ik wil daarmee aangeven dat de hersenspinsels van die jongen net zoveel realiteit bevatten als de werkelijkheid, én dat de echte werkelijkheid soms irreëler is dan wat hij droomt. Maar, als gezegd, alles is illusie, het blijkt zich slechts op film te hebben afgespeeld.

Behalve de functie die ze in je boeken innemen, hoofd- en neventhema, verschillen de illusies ook inhoudelijk nogal.

Duidelijk, in de trilogie zitten de illusies aan de buitenkant, het zijn de illusies van een bepaalde maatschappij, illusies die een bepaalde maatschappij probeert op te bouwen. In *Turkenvespers* zijn het illusies in de man z'n hoofd. De werkelijkheid in dat boek, werkelijkheid tussen aanhalingstekens natuurlijk, in het beleg van Wenen. Maar dat is uiteraard ook een uiterst gefingeerde werkelijkheid, want iedereen weet dat Wenen in die tijd helemaal niet door Turken belegerd werd; het is een door de schrijver gecreëerde werkelijkheid, maar wel de werkelijkheid in het boek... Wat ik daar allemaal mee zeggen wil weet ik niet.

Hoe kwam je op het idee om Hauser illusies te laten verkopen?

Zoiets komt waarschijnlijk heel prozaïsch. Zo'n man moet een beroep hebben, denk je, wat zal ik hem eens laten zijn? Hij moet iets van een kunstenaar hebben zonder er direct een te zijn, want in dat geval zou hij teveel gewicht krijgen. Daarom heb ik hem een heel illusoire handel gegeven, waarvan ik hoop dat je gedurende driekwart van het boek niet precies begrijpt wat hij nu aan het verkopen is. Maar het moest iets zijn dat een wat artistiekerig aspect kon hebben, en je tegelijkertijd aan porno-plaatjes deed denken. Daar komt dan nog bij: die jongen beleeft zijn herinneringen als een film. Waarom zou ik hem geen filmstrookjes laten verkopen? Dus dat is wat hij vermoedelijk verkoopt.

De koffer is dus niet leeg.

Enerzijds zijn het illusies, en in materiële zin zijn het negatiefstrookjes. Maar ook dat zijn uiteraard illusies, film.

Wat die illusies betreft, er blijft een probleem: jij bent als schrijver duidelijk aanwezig in het boek, als alles wetende verteller. Jij bepaalt dat alles slechts film is geweest, wat de hoofdpersoon overkomen is. Maar aan het einde zit diezelfde hoofdfiguur toevallig wel naar

die film te kijken.

Leg dat verder maar uit ja, het is een repeterende breuk geworden hë. Je blijft met een restfiguur zitten, en die zit in de zaal naar die film te kijken. Tegelijkertijd is die figuur ook een schijnfiguur, want hij wordt *verteld*, hij is geen man van vlees en bloed. Die houd je over, die kun je niet wegwerken. Want als je hem elimineert elimineer je hem op papier, en dat is ook niet echt.

Precies als het probleem in de Keisnijder kortom.

Een beetje wel ja, die merkwaardige omkering. Maar in *Turkenvespers* is het veel doorzichtiger. Dat boek zou je kunnen gebruiken als model om de *Keisnijder* uit te leggen, te interpreteren. Dan kom je er wel, denk ik. In de *Keisnijder* zit exact hetzelfde probleem van de restpersoon. Misschien ben ik technisch wat knapper geworden, en heb ik het nu wat transparanter weten op te schrijven dan in de *Keisnijder,* hoe duidelijk het voor mij zelf ook allemaal is in dat boek.

Terwijl wij almaar denken: 'De Keisnijder van Fichtenwald', het slot, daar klopt helemaal niks van.

Nee, dat is ook zo. Dat ben ik helemaal met jullie eens.

We zitten ermee. Wie heeft de schriften volgeschreven? Wij weten het niet. Jij waarschijnlijk wel.

Ik ben bang dat ik daar geen antwoord op kan geven.

Er komt een moment waarop de schriftjes van Friedolien door Jankowsky worden afgepakt. Daarna wordt er verder toch gewoon door Friedolien in doorgeschreven.

Ja.

Dat lijkt ons een vrij onmogelijke constructie.

Het is een verdubbeling in een verdubbeling, precies uitleggen kan ik het niet meer, maar het klopt wel. Ik heb er erg over zitten broeden. Het klopt echt.

En als je, zoals in het boek staat, twéé schrijvers handhaaft, Friedolien en Jankowsky, klopt het dan nog?

Ja, want de een wordt de ander, of de een is de ander. Ze zijn eigenlijk dezelfde persoon. Het is mogelijk dat die hele Friedolien een bedenksel is van Jankowsky. Dat is niet onmogelijk. Maar het kan ook anders. Het kan ook zo zijn zoals Jankowsky het aan het einde vertelt.

Nee, want Jankowsky liegt in dat stuk alles aan elkaar, die is niet geloofwaardig.

Dat is een mogelijke oplossing, maar ik weet het echt niet zeker. Bovendien ... ja, ik weet het wel zeker, maar het moet raadselachtig blijven. Er zit een sleutel in.

‘Soms heb ik wel eens het idee in een droom van zo'n vertwijfelde verzeild te zijn geraakt,’ schrijft Friedolien op pagina 102 van de Keisnijder. Dan denk je inderdaad dat Friedolien door Jankowsky bedacht is om te kunnen schrijven wat hij tijdens de oorlog wérkelijk denkt. Hij neemt het dan na afloop terug door de nawoordtruc.

Ja. Dat ...

Tijdens het gesprek waarin Friedolien toestemming krijgt zijn stuk op te voeren wordt zijn bochel ontmaskerd.

Ja.

Maar dat gesprek staat in de schriftjes, die dan nog vier hoofdstukken doorgaan ook.

Ik kan het me niet zo duidelijk voor de geest halen. Het enige dat ik wel weet is dat het een waanzinnig ingewikkelde constructie is, letterlijk met de bedoeling om het duister te maken. Maar er zit een échte oplossing in, ik zou alleen niet meer zo gauw weten hóe. Het kan, het is technisch mogelijk.

Dat slotwoord van Jankowsky, dat is door iedereen te schrijven die de schriftjes van Friedolien gelezen heeft. Het is een overdreven herhaling van wat in de schriften te lezen staan. Je krijgt zo wel duidelijk de indruk dat Jankowsky bestaan heeft.

Ik weet het niet hoor.

Jankowsky heeft zeker bestaan.

Ja, die bestaat, die bestaat echt.

Maar Friedolien zou een fictie ...

Een fictie van Jankowsky kunnen zijn. Ja.

Een schizofreenachtige beschrijving, waarin hij zichzelf een vreemde rol toedicht, die hij niet begrijpen kan.

En waarin hij zichzelf ook slachtoffer maakt, in zekere zin. Zijn schuldige gevoelens probeert weg te schrijven in die jongen. Het is een volkomen verwisseling van identiteit, zoiets wilde ik gewoon.

En waarschijnlijk dan toch met een gek die op Fichtenwald rondliep.

Ja, die kan daar model voor hebben gestaan. Maar zijn bochel is een fictieve bochel natuurlijk. Dat was een bocheltje met complexen, misschien Jankowsky's eigen complexen. Het beeld van de man met de kast op zijn rug is heel archetypisch voor Duitse sprookjes. Daar komt het ook veel in voor, mensen met een last op hun rug.

Vandaar de ondertitel: 'De metamorfosen (met een "n") van een bultenaar'.

In het kader van dit boek mocht het allemaal duister zijn, vond ik, het speelt toch al in de krochten eigenlijk. In helse krochten. Het mocht wel een heel verdichte constructie worden, vond ik.

Wij dachten met weemoed aan die arme scholieren die nadat ze bezig waren geweest met de vraag of Dorbeck wel bestaan heeft, zich nu ook over Friedolien moeten buigen.

Nou, ze zoeken het maar uit hoor. Voor mezelf weet ik dat er een sleutel inzit waardoor het technisch helemaal klopt. Maar dat is wel heel dicht geschreven, helemaal overwoekerd.

Die sleutel hebben we dus niet, hoewel de hierboven aangehaalde zin over die droom van die vertwijfelde al aardig in de buurt komt.

Ja. Wie zit er in wie zijn droom?

Je kunt niet precies zeggen: zo en zo is het, maar Jankowsky bestaat dus, en dat dat laatste, door hem beschreven toneelstuk van Friedolien werkelijk heeft plaatsgevonden, daar geloven we niks van.

Nee, dat is natuurlijk erg onwaarschijnlijk.

Het refereert tezeer aan het einde van 'Het Stierenoffer', daar spelen de doden ook in mee. En hier komt Von Kleist opdagen.

Dat kan niet, in het echt ...

Maar dat zegt niks, in de boeken van jou.

Er bestaat helemaal geen vleermuis, dat is onzin. wie dat leest is gek.

Wat die vleermuis betreft, zeg ik ergens zeer nadrukkelijk dat er geen vleermuis bestaat. Die man heeft gewoon teveel gerookt; er komt een kankerwalm uit zijn bek, dat is alles. Er bestaat helemaal geen vleermuis, dat is onzin. Wie dat leest is gek.

Dan de gedichten. Eerst die je in de trilogie verwerkt hebt, de gedichten die je in 'Gekkenschemer' aan het einde van ieder hoofdstuk schrijft wekken sterk de indruk dat ze het commentaar van de schrijver Ferron=op het gebeurde zijn.

Dat zijn ze natuurlijk ook. Een soort coda, alles even in een ander perspectief zetten, een wat ironisch perspectief. Ik had de indruk dat ik mijn gevoel heel erg had laten overborrelen, en daarom wilde ik met gebruik van een kort gedichtje in dezelfde sentimentele stijl dat toch wel in een ironisch licht zetten. Het is trouwens ook wel de afrekening met mijn poëzie geweest.

In het tweede boek had je ze niet meer nodig.

Nee.

Je citeert er wel in, nu aan het begin van ieder hoofdstuk. Eén citaat van Rilke, één van Rückert, de rest anoniem.

Die andere zijn citaten uit de echte fascistische of nazistische literatuur, en daarvan is geen enkele auteur zo groot dat hij nog verdiend vermeld te worden. Heel misschien Schauwecker,

en er zijn er nog een paar bij die redelijk konden schrijven, maar het was vooral anoniem gebral, de een na de ander. Ik vond het wel een grap om ook Rilke te citeren, die past op dat moment toch wel in de sfeer. Kijk, Rilke is wel een heel groot dichter, maar eigenlijk zat hij er toch ook niet zo heel ver vanaf.

Die motto's in *Het Stierenoffer* geven een soort spanning aan wat volgt, heel bla-bla beschreven; mannenharten en mannenstrijd en weet ik wat voor een gelul, en die ontkracht ik weer in het vervolg. Het werkt antithetisch. Dat spelletje heb ik in twee boeken gespeeld, in het derde vond ik het niet meer nodig. Dat wilde ik veel meer een epos laten zijn. Ik vond het niet nodig antithesen te maken, omdat die al voldoende in de tekst zelf zitten.

Het is dus afgelopen met het gedichten schrijven?

Ik probeer het heel af en toe nog wel, maar ik denk dat ik het gewoon niet kan; wat ik onder poëzie versta komt niet meer uit mijn vingers. Als ik poëzie zou schrijven zou ik moeten inkrimpen, en ik denk niet dat ik een meester ben op het gebied van inkrimpen en indikken, het helemaal abstract en doorzichtig maken terwijl het tegelijkertijd toch heel scherp is. Ik denk dat ik die capaciteit mis. Ik ben meer episch begaafd, meer een verteller, zo van: en toen en toen en toen ... Dat is strijdig met wat ik onder poëzie versta.

In de eerste gedichten in 'Grand Guignol' zijn duidelijke invloeden van het dadaïsme en het surrealisme te herkennen.

Het surreële speelt een heel belangrijke rol. Is jullie trouwens in mijn romans de versnellingstechniek opgevallen? Er wordt een hoop gemeierd, en waar het in wezen om gaat wordt in een klein stukje even verteld. Een lange vertraging en dan razendsnel: en toen gebeurde er dat en dat nog. En daar gaat het dan juist om. Dat vind ik een grappige truc om toe te passen. Nee? ... Wel, als het niet opvalt kan ik het net zogoed niet doen. Een leuke truc; tussen neus en lippen door even de essentie mededelen. In *de Keisnijder van Fichtenwald* waar die ene persoon een paard omhelst, dat is analoog met het krankzinnig-worden van Nietzsche. Hij was in Venetië en stond op het randje van gek worden. Toen liep er een schillenpaard, of een sleperspaard, over een brug en dat stort zo in elkaar. Nietzsche rent op dat beest af en valt het om de nek, en beweent het lot van het dier. Toen hebben ze hem maar opgenomen.

Zo zitten er tientallen verwijzingen in mijn boeken, het sterft ervan. Maar dat is niet echt noodzakelijk om te weten.

Je hebt eens geschreven dat een dichter belangrijker is om de tijd waarin hij schrijft dan om de gedichten die hij schrijft.

Ik vind het biografische element van dichters, met name dat van de romantische, al poëzie. Wat ze dan verder nog schrijven, ach ja ... Dat hoeft niet eens zo erg. Behalve bij de besten dan. Maar de gemiddelde Duitse en Franse romantische dichter, ja, ze maakten poëzie van hun leven. De gedichten zijn niet altijd even best.

Wat zijn de moeilijkheden van de poëzie in een tijd als de onze dan?

Ik denk dat een dichter nog steeds hetzelfde probeert. Het zoeken naar de oneindige verten, ook moderne dichters hebben nog steeds last van die romantische ziekte; het boven de tijd uit willen stijgen, dingen zoeken die er misschien niet zijn. Een dichter is toch een bijna, je mag het tegenwoordig niet zeggen, een religieus mens zonder God. Een dichter is bijna een sacraal iemand, denk ik, wat vroeger de priesters waren in andere culturen. Bemiddelaars tussen een andere werkelijkheid en de bestaande. Het is erg hoog gegrepen en helemaal vanuit mijn romantische visie daarover, maar ik heb de indruk dat iedere dichter daar toch wel mee bezig is.

En dat ligt anders voor een romanschrijver als jij.

Een kunstenaar moet lijden, geen gelul.

Dat kan, maar het hoeft niet persé. Want als romanschrijver probeer ik diezelfde houding na te leven. Als romanschrijver sta ik dicht bij de mentaliteit van een dichter, ik geloof wel in de functie als dichter. Ik wil in de marge staan, doelbewust, en nergens bijhoren. En vanuit die positie wil ik dingen bij elkaar brengen en verbanden ontdekken. In die zin ben ik een echte dichter. De inzet die daarvoor vereist is, is een inzet van honderd procent. Je leven loopt parallel met je werk, het hoort in elkaar over te gaan. Idealiter moet je zelfs zover gaan dat je je privéleven eraan opoffert. Diep in mijn hart geloof ik daarin. Een kunstenaar moet lijden, geen gelul.

Een dichter moet zoeken en mag niet vinden, volgens jou.

Dat klopt. Je functie is zoeken. Vinden is alleen maar een gevolg, een niet beoogd gevolg. Het gaat niet om het resultaat, het gaat om het bezig-zijn. De reis is belangrijk, niet het doel. Het doel wordt ook nooit bereikt, want wat je zoekt is zó ongeschreven, zó weinig gedefinieerd, dat ik niet denk dat er ooit een kunstenaar is geweest die zei van: nu heb ik het gevonden!

Ruine van de reder
Jacq Firmin Vogelaar

(4) *Heden & Verleden, een omhelzing*

Ja, zei Janus, en blijkbaar had hij niet in de gaten dat hij zich op een opzettelike verhoging bevond, aangestaard door een dicht opeendringende groep mensen, voorbijgangers zou men ze kunnen noemen, onder wie vooral de vrouwen, sommige op onbegrijpelike wijze toegetakeld, ik hoef niet meer te zeggen hoe, allemaal Gryllen, door hem gefascineerd leken, die vrouwen maar ook veel mannen, alleen al vanwege de manier waarop hij *ja* zei. Hij stond daar te kijk als de vleesgeworden redekunde. *Ja*. Hun schrille reikhalzende blik deed zijn stem vibreren, hoewel hij dwars door hen heen keek, als hoorde dat tot zijn bewijsvoering. Ja zei Janus, en peilde in deze kortstmogelike tijd de ontvankelikheid van het publiek en vergeleek die met mijn bevroren gemoedstoestand. Hij nam nu een houding van intense genoegzaamheid aan, na even veerkrachtig door de knieën te zijn gezakt, een dirigent die ook van achteren wil ogen, dat alles om tot de kern van zijn betoog te kunnen komen. Zijn woorden deed hij vergezeld gaan van harde raspende geluiden, energiek snuiven, vingerwijzingen en -knakken wat het belang en de overbodigheid van enigerlei eksterne instemming moest onderstrepen. Slechts bijwijlen ving hij mijn blik, uitsluitend ter kontrole, ik had allang begrepen dat hij zich van mijn gedachten had meester gemaakt, handig spreker als hij was, alleen van de hoofdvorm van mijn gedachtengang gebruik makend, behendig knooppunten en obstakels vermijdend, probleemloos de tempowisselingen en toonomzettingen volgend. Schaamteloos negeerde hij inhoud, intenties, bijbedoelingen en dubbelzinnigheden, zonder overdrijving mocht hij een rad spreker worden genoemd, die de woordspelingen en banaliteiten zonder haperen uit de mond vlogen. De bontste zinnen werden aaneengeregen en obsceniteiten, schaars ingekleed en ietwat met pasteltinten aangezet, bereikten zonder pardon, zonder protest, met aller goedkeuring mag ik wel zeggen, en welwillend ogenknipperen van de betrokkene(n), doel. Hij had het erover dat wat voorheen onder dezelfde omstandigheden was voorgevallen, vroeger of later in dezelfde omstandigheden zou terugkeren, de omstandigheden zijn er naar, vraagt u maar, ze zijn er immers voor, deed hij een snelle uitval als 'n gewiekste standwerker, wanneer dezelfde omstandigheden optreden, langs natuurlike of onnatuurlike weg, zal hetzelfde zich opnieuw voordoen, immer gleich, daarbij zwaaide zijn lichaam naar achteren en voren, als het gewicht van een staande klok, zei hij, zijn gezicht stond hulpeloos, hij sprak hortend en stotend, slijmdraden kwamen met zijn tussenzinnen mee, hij vocht met mijn gedachten, zijn woorden ratelden uit zijn mond, knarsten in de scharnieren, roestig, blikkerig, geblutst, in de lange pauzes kon men hem horen slikken en schrapen, hij had het zichtbaar te kwaad nu hij te spreken kwam over zijn hoogstpersoonlike ervaringen, over de duistere gedachten aangeboord in moeizaam vergeten nachten en in het kinderbed hoorde ik iemand zeggen, maar hij beet de einden van zijn woorden af, legde de klemtoon verkeerd, vergiste zich jammerlik tussen provinsiale en populaire dialekten, zag zoals ik verwarring om zich heen grijpen onder het publiek dat hem kort tevoren nog zo was toegedaan, sich transit gloria mundi en dan in zoon rekordtijd, alleen omdat hij zich door zijn eigen galloperende woorden op sleeptouw had laten nemen naar oorden waarvan de

spelregels hem ontgaan waren, zo hij ze al ooit gekend laat staan onder de knie had gehad, ondergedompeld was hij geweest, doodsbenauwd, schreeuwend om hulp in het donker waarvoor hij zich schaamde, dát was zijn redding, als ik mocht afgaan op de sponsachtige gezichten die langzaam werden leeggeknepen, de borstplaten harten die smolten, de vergeten godsvruchtige, godsvrezende gevoelens die zich vermengden met de echo van smartlappen, van suikergesponnen tv-series, de herinnering aan werkeloos toeziende handen in de schoot, Rob de Nijs en Bambi op kerstavond, maar omdat hij de gebeurtenissen waarover hij sprak voor mogelik, zelfs voor waarschijnlik hield. en er heimelijk zelf in geloofde, sprak hij met grote overredingskracht, elegant dansten de zinnen hun dans aan het hof, zijn lijf wiegde als een bij boven de klaver, de uitdrukking op zijn gezicht drukte zelfvertrouwen uit en was geprepareerd voor de foto, zijn woorden zongen rond, vonden allerwege gehoor, zinswendingen raakten in de vorm van spreekwoorden ingeburgerd, hij had het over de tijd, voorgesteld als een lichaam, over vadertje en moedertje tijd, over uiteenlopende tijden die als verschillende mensen in verschillende kledij, alnaargelang geslacht en kunne, zelfs in histories kostuum elk huns weegs gaan, niettemin scheen hij wat hij op de tong had maar met moeite te laten gaan, zijn woorden kwamen uit een diep in zijn lichaam weggezonken put, ze kwamen er met mondjesmaat uit, toch werd zijn spreekwoordelike welsprekendheid geroemd, zijn formuleringen waren, zei men, gepeperd en tot the point, ik vond hem gehandikapt door 'n verstopte neus en ik wist, hier spreekt een stomme andere stommen toe, zijn kracht is dat hij hun taal spreekt, hij wel, klontjeklaar dat de geschiedenis zich à la minute herhaalt, er zijn dagen dat de wereld een ordinaire toverbal is, aangenomen dat ze nog bestaan, dat is de tijd volgens mij. dat is de tijd, vervolgde hij zijn uiteenzetting die er bij het gehoor inging als koek, de tijd is een voortplantingsproces, onderwerp en gezegde verhaspelend, er op vertrouwend dat hoe aandachtiger men naar zijn woorden luisterde hoe minder men zijn redenering zou volgen, de ene tijd gaat in tot de andere, zo is het altijd geweest, smachtend soms, gulzig, in zelfvergetenheid, blind vaak, hier sloeg zijn stem over, verwoestend, moorddadig, met

veel pijn en moeite, toch hemels, ga u zelf maar na en hij keek zeker tien vrouwen tegelijk diep in de ogen, hoewel het anders zou moeten, hoewel meestentijds zelfs een houding a tergo, in lepelvorm, overdwars of dubbelovergehaald, indien mogelik kwarto verso, verre te prefereren zou zijn, helaas maar al te vaak uit roetine of verveling, zonder kraak of smaak, en zie alle ellende is vergeten en vergeven zodra de nieuwe tijd aan de poort klopt, het ging de verkeerde kant uit zag ik, maar ik was de enige ongelovige thomas in de zaal, toch kan ik niet ontkennen dat uit deze man met het veel te grote gezwollen hoofd, zonder meer de spirituele jezuiet sprak met de handen op de rug, met het hoofd schuddend en met de handen twee verschillende maten aangevend, een man die weet wat hij wil zeggen en die voor niets terugschrikt als het er om gaat uit te spreken wat hij te zeggen heeft, hij sprak zonder onderbreking, met meesterhand haren en snaren beroerend, het is daarom een kwestie van tijd, zegt hij, een teorema kan, in een systeem van matematiese axiomaas, juist of onjuist zijn, maar, en dat wordt veelal vergeten, kan ook onbeslisbaar zijn, en geldt dat niet bij uitstek als het om de grenzen van de tijd gaat zoals wij die vandaag de dag kennen, de triomf van de dood kan op twee manieren gelezen worden, hij lachte fijntjes, overigens was hij van mening dat het niet onvoorstelbaar was dat de omstandigheden van samenstelling zouden kunnen veranderen, hij begon een uitgebreid betoog, hoe hij zich die veranderingen gedacht had, maar hij sprak op zo hoge toon, zo hoog boven het nog door mij hoorbare, en wel zeer dicht de pijngrens genaderd, dat ik mij op de ijlheid van hetgeen hij zei verkeken moet hebben, over het geheel genomen, dat komt er nog bij, scheen hij niet ontevreden over de weerklank van zijn woorden, en ik moet toe geven dat hem geen bijval bespaard werd, zelfs had ik de indruk dat het juist bizonder in hem gewaardeerd werd dat hij de geluidsbarrière doorbrak, ik vreesde echter dat elk ogenblik met zijn woorden delen van zijn longen konden meekomen, of op z'n minst een straal bloed, er kwam geen bloed, integendeel, onafgebroken gleden de zinnen week en pasta-achtig tevoorschijn, die hij zalvend uit de vlezige onderste helft van zijn gezicht drukte, warmte verspreidde zich onder de toehoorders die zich bij een bedenkelik groot aantal vooral in de knieholtes, oksels en kruising van benen en onderlijf nestelde, bij sommigen in het aarsgat de uitwerking had van een smeltende zetpil, hij nam een verzoenende toon aan, strooide om de laatste weifelmoedigen aan zijn borst te kunnen drukken, namen in de rondte, noemde Butter, Käse en de grote Ei, Zilvesta, Gistocal, Sorbo, Spitz en Laponder, waarlik toch geen kleine jongens op spatiotemporaal gebied, Savonatola, Carotte, Donatin, de in iets mindere mate aanbevelenswaardige Fullfeder, Prima Materia, Seligmann, en nog een hele rits, eindigend met Barometer, iedereen lag plat, bravo riepen enkele heren die hun arm al in het verband hadden, mensen, zei hij na een pauze, en hield toen op, liet de armen zakken en plofte op een stoel neer, maar de bijval liet er geen twijfel over bestaan dat men het alom betreurde dat het vergezicht dat zich zojuist geopend had weer gesloten werd, daarom veerde hij onverdroten weer overeind en zei dat hij zich genoodzaakt voelde een uitspraak te doen, een uitspraak die naar hij vreesde bij een enkeling hard zou kunnen aankomen, een uitspraak over een zaak die geen uitstel duldde, hij ging nu zeggen waar het op stond, niets anders, en wie anders verwachtte of achteraf aan hem andere woorden zou toeschrijven, dit was als waarschuwing vooraf bedoeld, zou bedrogen uitkomen, geboren, bedoelde hij, als geen ander.

14
Ontwerp van een landschap

Het was werkelik aangenaam, die ene avond, na het eten, en ook het eten was werkelik fabelachtig, ik heb in tijden niet zo rustig en toch op nivo gegeten, iedereen riep erover. Erudiete gesprekken tafeldames dito en ook de heren en de koks en de pauzes om de hapjes naar binnen te werken, zonder zorgen voor de dag van morgen, zonder knorren zonder morren, zoals iemand snedig opmerkte, dat hij het nog kon ondanks de mistige blik, hulde aan de organisatoren ernstig en toch niet zwaar op de maag, luchthartig soms, zoals het verhaal van de koster en de klepel, je weet hoe dat gaat in vroeger tijden, vertelt de verteller glimmend van je weet wel, een koster met hitsige kater maar zonder pastor (een stoker met gistige raket maar zonder rotpas) dus rechtstreeks de zielen koesterend en animerend enzovoort, mager, gierig, kaal, ja ook kaal en ietwat gelig bovenop het hoofd, rommelend, zoiets als Maandag zeg ik, nee zegt de verteller met meer ruggegraat in zijn diksie, zelf ex-garagehouder als je hem mag geloven, de koster, had ik al verteld hoe hij heette, vraagt hij, ik was het vergeten, Janus Bonnefooi, ja natuurlik want iedereen lacht de koster om kort te gaan was zijn klepel kwijt, hij zoeken en zoeken, hoe symbolies, iedereen grinnikt op een teken, want het was kort dag en hij had hoge nood, vertelt hij terloops maar wel uitvoerig over het niet te verwerken aantal kerkelike en oudheidense feestdagen die volgens een bekend systeem aan- en afgekondigd moesten worden, luister, luisteren heeft het voordeel dat je door kunt eten fluistert de exdienster me in het oor en propt haar mond vol met dampende kastanjes, of herkauwen zegt Janus die pal tegenover me zit plompverloren, zit je lekker, fluistert de ex-verpleegster me in het oor terwijl ze 'n keurig gesteven hand onder m'n billen schuift, beter dan gisteren zeg ik, zit je wel lekker vraagt Janus, na iedereen te zijn langsgegaan komt Janus, de Janus uit het verhaal, bij de idioot van het dorp, toevallig ook de vroomste van het dorp, hoe kleiner verstand hoe groter geloof, zegt iemand, wie zei dat, wie zei dat, leuk is anders, slot van het liedje de idioot, toevallig ook Janus geheten, schande o schande, kon ik maar verdwijnen, wijst op zijn buik en klokt luid, vrijft over zijn onderbuik, zegt lekker lekker, vaker gehoord, dat was het 'm, ingeslikt, had meer verwacht, had het ook alleen maar van horen zeggen, Spreekwoorden kunnen dodelik zijn, zegt de semi-arts van wie ik toen nog dacht dat hij een heel ander beroep gehad had, banketbakker, dat heb ik vaak. De kondukteur gaat de rijen langs om te kontroleren of iedereen naar behoren lacht. Het valt soms niet mee, de tafel is lang, de weg on-

afzienbaar, en met al die gangen weet je niet altijd waar we zijn afgeslagen, maar het was amusant. Misschien was beschaafd wel het beste woord, in elk geval aangenaam, stemmig, voor lichaam én geest een feestmaaltijd, die klonk als 'n klok, en die nog klinkt. En ook de zonsondergang deed er niet voor onder, op een enkeling na voelden alle gasten zich zichtbaar voldaan. Zelfs de ontsnappingszuchten van nauweliks merkbare gasbellen, waarschijnlik veroorzaakt door eksotiese kruiden, werden, zoals de boertjes die snel 'n stoel kregen aangeboden en licht gekreun van 'n enkeling, misschien dezelfde, ervaren als komiese binnenpretjes die niet uit de toon vielen bij de klassieke lunchgrondmuziek, terwijl wij ons vertraden in de wandelgangen, in één woord: eindeloos. Iedereen scheen goedgemutst, was het wonder dat elk gesprek, met willekeurig wie, ik zal het later over de uitzonderingen hebben, vlotte. Hoegenaamd zonder bijgedachten zag ik het wisselende landschap aan, herinnerde me niet ooit zulk een harmonie van lijnen, kleuren, van begroeiing en bebouwing, van levende wezens en dode materie, van beweging en bestaan, van groei en versterving, van bedoeling en realisatie, van nog eens kleur, visie en penvoering te hebben gezien, en er was waarachtig een kunst aan om de aanwezigen, tot in alle uithoeken, alle gangen, trappen en portalen, tot in de keukens en zelfs in de kamers die anders potdicht zaten, zelfs als er binnen brand leek te zijn of aan het gebrul te oordelen, ongelukken schenen te gebeuren, tot een applaus te bewegen voor de panoramaschilder, in één woord magnifiek, hulde riep menigeen, hiep hiep hoera riep men, he's a jolly good fellow zongen ouderen onder de gasten, groter in getale dan ik ooit had meegemaakt, vele onbekenden, met bleke gezichten, onbekende bleke gezichten wier doorschijnende huid door een inwendig vreugdevuur rozig verlicht werd, vlekkerig zou men kunnen zeggen wat ik niet doe, verstilde vreugde alom en toch aanstekelik genoeg, dit werd door menigeen achteraf bevestigd, aanstekelik werkten de gevoelens van dankbaarheid waaraan lucht werd gegeven, is het niet knap, wat 'n vondsten, hoe heerlik moet het zijn zulke kunsten te kunnen maken, goddelik, zo echt gemeend, recht uit het hart, en dat bij déze mensen, dat kan niet worden misverstaan, als geroepen, zei ik al, stond hij dan ook, breekbaar, ingetogen, in pijama en toch gekleed, ingetogen, verwezen maar geenzins verlegen, blij, natuurlik blij, en al even dankbaar als wij, stond hij temidden van de gasten vastbesloten om de huldeblijken te aanvaarden, de panoramaschilder, de spaghetti-maestro himself, en het applaus zwol aan, de muziek ondersteunde de spontane manifestie, mij had men vergeten of althans tijdelik uit het oog verloren, anderen konden hun gevoelens niet langer overmeesteren, een enkeling, ik hoef geen namen te noemen, was weer zo ordinair dat hij, van de algehele kommotie profiterend, zijn handen niet kon tuishouden, ontroerend, daar is nog altijd iedereen met wie je erover spreekt het eens, aangrijpend zelfs zoals de panoramaschilder voldoening van zijn werk ten deel viel (ik had alleen als aangever gefungeerd) werkelik prachtig, als in koor heeerlik, zou u mij het resept kunnen geven, uw handtekening graag, een kruisje op 'n smachten de borst vingerafdruk toe, muis tegen muis, week ieder niet achteruit toen hij stralend de anderen wenkte om hen in het applaus te laten delen, de dekorateur de etaleur de stukadeur de vernisseur, en de uitbroedster, waar was ze, de opdrachtgeefster, de monnieschokkende muze, misschien was ik wel de enige die wist waar ze uithing, ik weet het nog niet, zeker was ik de enige die wist dat zij moeite had gehad met het resultaat, kitsj had ze gezegd, zuurtjeskleuren en fondant, namaak, het kan toch niet zijn dat ik dáárvoor model heb gestaan, en wat al niet meer, ook daarvan bracht ze

me op de hoogte, sub rosa, overbodig overigens, de ramen van haar eigen kamer had ze niet voor niets laten voorzien van eenzijdig doorzichtig glas, van binnen naar buiten verduisterend zodat permanente ergernis uitbleef, maar begrijpelik was dus wel dat de panoramaschilder zich geschoffeerd voelde toen Alma, zoals hij haar placht te noemen, niet kwam opdagen, Alma, zijn melkkoe kan hij beter zeggen zei Gans, een Wanklank die niet katastrofaal werd dankzij de ondanks alles voorspoedige doorstroming en het lage kwantum ingewijden, want gedurende de uitstroming van publieke vervoering, opgewekt door een gevulde maag in kombinatie met een behaaglike temperatuur, bekende muziek, een vlekkeloos uitgevoerde zonsondergang en dan de serie werkelik magnifieke landschappen welke zich buiten voor ons oog ontrolde, terwijl wij, deels om het eten te laten zakken deels in afwachting van, niemand kon het zeggen, aangename danwel onaangename verrassingen, maar zo is het hele leven, dát weten we inmiddels allemaal, anders zaten we niet hier, en misschien bij deze en gene wel helpenderhand aangeduwd door een koktail euforofarmaka en eubiotika, was tijdens dit, achteraf gezien, niet eens zo lang durende tafereel, met publiek, bewogen en bewegend, van inhoud en samenstelling veranderd, voor de nieuwkomers derhalve geen probleem zich in'n mum door de stemming te laten meeslepen, had ieder tenminste iets te vertellen toen het voorbij was maar het genot bleef, en de aanleiding, en het voorwerp ervan, daar waren we het allemaal over eens, met wie ik ook sprak. En terwijl ik het landschap in al zijn pracht zag uitgestald liggen, een lust voor het oog, zou Janus later zeggen, hij niet zonder bijgedachten, maar hoe kan ik hem iets kwalik nemen goed beschouwd, na de inwijding vertoonde hij alle verschijnselen van de noviet voor wie alles binnen handbereik verandert in ofwel yingang of uityang zis loeks laik de boddie uf uh bjoetifoel woemen, en wijst op een brug, een heuvelrug, een fabriek, een baai, een stad bij nacht, flaneerde ik toen door de wandelgangen, van het ene aangename gesprek na het andere niet minder aangename gesprek, die avond, nade maaltijd, na het afscheid waarover ik het heb gehad, en die ene onvergetelike zonsondergang, jammer dat ik daar geen foto van heb Janus. In alle toonaarden spraken we over het leven. Daar was alle reden voor, maar het gesprek bleef aangenaam, en beschaafd, want, zei de Reder, zelfverzekerder dan ooit nu Janus naast hem stond, alsof hij ergens op wachtte, en zijn echtgenote zich elders ophield, zich met god weet wat onledig houdend, zonder voorstelling van naam en toenaam deerde het hem niet, het laat me koud vertrouwde hij mij eens toe, hoe dan ook in het besef dat Janus en zijn echtgenote op dit eigenste moment niet ergens

weggekropen steun bij elkaar zochten, de een uit vraakzucht de ander uit heerszucht, van armoe elkaar behappend, waar wij integendeel toch aangenaam converserend, ik zei het al, door de gangen dwalend, af en toe verrukt een blik terzijde werpend door de hoge vensters op het landschap: stortte zich daar niet, terwijl scheper en herdershond de verkeerde kant uitkijken, de vliegende zeilen bollen en de verte roept, een ontvleugelde adelaar op het boertje dat voortploegt, nee, kwartel noch patrijs, nee, *geen ploeg staat stil voor een man die snorkend meurt*, ik voor mij ga er vanuit dat het gezichtsbedrog is, altijd, de anderen beamen dat, Janus duidelijk tegen zijn zin, want, zei de Reder, een liefhebber van de werkelijkheid, whatever may be, laat haar intakt, is het niet Janus zei hij, zich tot Janus wendend die keek alsof hij er alles of niets van wist, hij gaat er vaak in wandelen bijvoorbeeld, louter uit liefhebberij, zegt de Reder, vaak doet hij iets vergelijkbaars, kortom hij leeft, de liefhebber, hij gaat er geheel in op, geloof me, ik vereer het volle leven, diepte- en hoogtepunten is dat niet mooi. Dat is mooi, zei Janus, om er vanaf te zijn, ik zag hem denken, dat is mooi, zei ik om mijn vergissing van straks goed te maken, en om geen stilte te laten vallen, nog steeds was immers alles koek en ei, dat is des te mooier, zei Ekke, omdat we weten dat alles net echt is, fabelachtige uitvindingen, heksenjachten, in kleuren en geuren, oorlogen, bommentapijten, er zijn heel mooie bij, fabelachtige motieven en figuren, mensen worden verscheurd, uiteengereten, of zijn al dood terwijl ze nog leven, worden opgesloten, als je maar niet gelooft dat al die verhalen echt zijn, kunst is het, zeg ik, kunst moet het blijven, heel kunstig, zei de Reder, heel knap opgelost zei hij of iemand die, in de tijd dat hij even weg was, bevoegd was om namens hem te spreken, werd hij zo door jaloezie of obstipatie verteerd, ik kan het nog altijd niet geloven, maar nachtmerries voor het naïeve volk, zei een van de sekretaressen die al dagen geen rapporten meer hadden uitgetikt. Kijk mij nou eens, zei de Reder, ik geniet ervan, want ik ben binnen, en jullie ook even, zolang het luchten duurt, is het niet prachtig, hebben we het allemaal niet veel te goed. niet veel te goed. Zijn zoals jullie zijn, legt de Reder-Direkteur uit, je kunt immers niet voorzichtig genoeg zijn leg ik terzijde Janus uit, met dit soort mensen moet je op je woorden letten, zijn zoals jullie zijn is een kwestie van optellen en aftrekken, hij vertelt ons niets nieuws maar hij schept er behagen in, we kuieren en groups verder en zolang kan hij er maar geen genoeg van krijgen, hoe meer verzorging je nodig hebt, en hij kijkt met name Janus diep in de ogen, die van de weeromstuit, zo aandachtig zo meer dan bereidwillig tuurt hij terug, drie ogen ziet in het aangezicht van de Reder, hoe meer je aan anderen om of-offers vraagt, daar moet iets tegenover staan, daar kan niemand bezwaar tegen hebben zegt hij dreigend, we leven nu eenmaal aan weerskanten van een toonbank, hoe meer je aan anderen om offers vraagt, vaak stilzwijgend moet ik erbij zeggen, vaak ook ondanks beweringen van het tegendeel, hoe meer je jezelf moet opofferen wanneer je derden om offers vraagt, tot aan je pleepapier toe, wie vroeg dat, zeker, zei hij snel, er moet een evenwicht zijn tussen wat je vraagt en wat anderen kunnen opbrengen, daarop vorm ikzelf geen uitzondering, o wat was ie goed in vorm die avond, zacht uit Zweden zo zongen zijn woorden meer vragen dan je zelf vergoeden kunt, vervolgde hij zijn beginselverklaring, is niet goed, ekonomies niet, in deze maatschappij, maar ook moreel niet, een mens mag niet onbegrensd offers vragen, we moeten dus onze rol van gast leren spelen, zegt iemand, vast een geschoren schaap, precies zegt de Reder-Direkteur, dat heb ik goed begrepen, zegt hij, je moet één ding namelik goed in het oog houden, dit is geen *te*huis, dit is een huis, het huis is helaas

het enige dat niet beweegt voor tweederde van de gasten, hostes zegt hij officieel, gasten of publiek in officieuze termen, voor tweederde van jullie is dit een *Doorgangshuis*, je moet het daarom niet te lekker voor ze maken, gegrinnik, niemand heeft het eeuwige leven, zegt hij, daarom moeten ze niet blijven plakken. Prettig gepraat, zei ook Janus, zelfs hij had even geen hongerig of branderig gevoel. Dat alles, terwijl er smiddags nog zo iets verschrikkeliks was gebeurd, om zijn woorden van nu kracht bij te zetten, uitkleden moesten we ons, geld inleveren, van kamers wisselen, alle korrespondentie tonen, alles wat geschreven was, angst houdt de beweging erin, zei hij, het is hier geen huis van de zoete inval, zegt hij, *ik* ben hier ook maar aangesteld. Laten we het snel vergeten, zei Alma, als was ze nooit weggeweest, doorlopen, riep de Reder ons na, doorlopen, het is mooi geweest, inderdaad, het was werkelijk zeer aangenaam geweest. Geweest, vroeg hij snel, argwanend, voordat we definitief weggingen.

Uit: *Raadsels van het Rund* dat in mei '78 bij de Bezige Bij zal verschijnen.

J. Bernlef
vijf gedichten

Een tekening van Giacometti

Zijn harde potlood eindigt
in een gom, hij draait het
om en om en stuft vier lijntjes weg

Met het puntje van zijn tong
tussen zijn tanden veegt hij
licht de tekening in

Zo wist hij wat wij dachten
tot verschijnt wat hij doorziet

Wat als je even niet zou kijken
je dan misschien vanuit een ooghoek
ziet.

Bij foto's van Herbert W. Gleason

Hij hield nog net zijn
hand niet voor de lens
(wanneer er mensen in de
buurt waren natuurlijk wel)

De duinen en de zee dat mocht
de vuurtoren nog net maar
dan graag overdag;
vogelsporen al vol water
helmgras, een enkele meeuw
(niet te vermijden waren die
helaas)

Waarom drukte hij in godsnaam af
wat wilde hij vastleggen, ons
laten zien? (Hoe water lang-
zaam vastloopt in het land
brak wordt en verdampt
de houten vissershuisjes
aan de kant van het moeras
of dat in wezen niets er
eigenlijk toe doet en hij net
als de beweging van eb en vloed
soms zomaar wat achterliet
door af te drukken?)

Nog eens en nog eens bekijk ik
zijn foto's maar nergens waait het
dreigt onweer of gevaar en zelfs
de zee telt als een kruidenier
een voor een zijn golven voor hem uit.

Een schilde Rijen water toen gebeur. de

Hij staat voor het raam
denkt na over fruitschaal
in landschap besluit (door
werking van de spiegelruit?)
tot landschap in fruitschaal
en begint fluitend zijn werk
denkt: het lijkt wel nergens
op maar toch doet het me ergens
aan denken.

Alsof je uitkijkt door een raam
zegt iemand anders later
en niets ziet alleen het vage
vermoeden dat er iets is geweest
(ik heb dat wel vaker) alsof ik
net wakker mij herinner verliefd
maar op wie alleen in de kamer
en dan voor het raam sta en kijk ik
naar buiten wat ik dan zie
is net zo verschrikkelijk wit
ongeveer als dit schilderij.

Drie portretten van Eleonora

Op Grippsholmen drie portretten
van Eleonora - prinses
mooi was ze niet maar wel rijk
de drie schilders arm en drankzuchtig

De een was een clown, gaf haar een neus
als een boegbeeld en ogen op steeltjes,
de tweede - oppassender - vijlde en poetste
tot wat een goed gelijkend portret werd genoemd
de derde (het lijkt wel een sprookje) in hem
herken ik direkt het kleine, de op dat moment
nog nauwelijks herkenbare toets

Een vrouw als een ander en mogelijk
zelfs dat niet maakt hij mogelijk
met dit schilderij dat ik denk:
waar dacht zij toen aan

Niet dat het veel fraais zal zijn geweest
maar zij begint wel te bewegen onder mijn blik
alsof de wereld haar nodig heeft
nog steeds (de schilder betaalde zij niet).

Naderend onweer

Heel in de verte nog
rolt iemand van de trap

Dronken verhuizer
die de rommelzolder

Volstapelt met duister
rondkolkend huisraad

Met bijl en snijbrander
nadert hij ons interieur

In de palm van zijn hand
nu vlak boven ons

Valt in een flits
zijn plan te lezen.

Een laborant met poep aan z'n schoenen
een gesprek met J. Bernlef
Peter Nijmeijer

Van alle schrijvers van zijn generatie heeft J. Bernlef (1937) wel de langste lijst van publicaties (31 titels sinds zijn debuut, als dichter, in 1960) op zijn konto.

Dat hoeft op zichzelf nog geen verdienste te zijn, het is wel een aanwijzing en gevolg van Bernlefs fascinatie voor de veelsoortige facetten van de werkelijkheid en de weerslag daarvan in de literatuur. Naast zijn buitengewone produktiviteit valt op dat hij zich veelvuldig bezighoudt met het werk van anderen en de literatuur in het algemeen d.m.v. functies als redacteur van Raster (en vroeger van Barbarber), poëziekritikus van de Haagse Post en interviewer.

Aanleiding tot dit interview waren in de eerste plaats zijn recente *transfer* naar Raster en zijn deelname aan de Raster-avond over ‘Het muziektheater in Nederland’ op 24 januari in het HOT-theater, maar in de loop van het gesprek bleek de voorliefde van zowel geïnterviewde als interviewer onvermijdelijk in de richting van de poëzie te leiden.

Recente publikaties van Bernlef zijn: *Zwijgende man*, gedichten, gepubliceerd eind 1976; *De man in het midden*, roman, gepubliceerd eind 1976 en in 1977 bekroond met de Vijverbergprijs; en *Gedichten 1960-1970*, een door Bernlef zelf gekozen selectie van gedichten verschenen in die periode, gepubliceerd eind 1977. Voor de boekenweek 1978 staat op stapel een bundeling van artikelen over poëzie die oorspronkelijk in de HP verschenen - maar ‘uitgebreid, bewerkt en in een bepaalde volgorde gezet’-, *Het ontplofte gegedicht*.

Nijmeijer: *Jij bent, samen met H.C. ten Berge, J.F. Vogelaar en Louis Ferron, uitgenodigd op een BZZTôH-avond die als thema ‘Het muziektheater in Nederland’ heeft. Kun je uitleggen wat je in dat muziektheater interesseert en waarom je op die avond bent uitgenodigd?*

Bernlef: Het derde nummer van Raster gaat over het muziektheater in Nederland, en het is eigenlijk mijn idee geweest om dat onderwerp eens bij de kop te pakken. Ik ben ook de verantwoordelijke redacteur voor dat nummer geweest. Ik ben op het idee gekomen omdat ik het muziektheater, zoals dat zich ontwikkeld heeft in de jaren zestig, één van de weinige ontwikkelingen in de Nederlandse kunst vind die een adequaat antwoord heeft geformuleerd op de hele atmosfeer van de jaren zestig, waarin allerlei autoritaire structuren werden aangevallen, in een soort vermenging van volkskunst en avantgardemuziek. Een huwelijk waar ik altijd al in geïnteresseerd ben geweest, hoewel het meestal wél op scheidingen uitloopt. Maar die jongens zijn daar aardig ver in gekomen, vooral natuurlijk de groep rond Willem Breuker, maar ook mensen als Misha Mengelberg, Wim. T. Schippers. En omdat de jaren zeventig toch steeds meer de jaren van de inventarisatie zijn geworden en er nog bijna nooit serieus over dit onderwerp was geschreven, vond ik het zinvol om daar een inventarisatie van te maken. In dat nummer van Raster staat een groot inleidend historisch en ook wel kritisch stuk van Rudy Koopmans over dit fenomeen, plus een aantal teksten van de theaterstukken zoals ze gegaan zijn: ontzettend platte, banale,

grollige teksten, erg leuk. Teksten van Willem Breuker, Misha Mengelberg en Leo Cuypers, plus natuurlijk een ontzettende hoop foto's die je bij een theatertekst nodig hebt. Van de meer, laten we maar zeggen, serieuze kant hebben we twee stukken, één van Louis Andriessen en één van Louis Ferron, over de totstandkoming van de ‘Mattheus Passie’ zoals die door toneelgroep Baal is gespeeld, over de samenwerking of het gebrek aan samenwerking tussen een schrijver en een komponist.

P.N. *Vind je het niet vreemd dat juist in een kunstvorm als de muziek, die toch minder pamflettistisch is dan de literatuur of beeldende kunst, eerder een doorbraak naar een politieke stellingname was waar te nemen?*

J.B. Het is natuurlijk wel zo dat deze mensen al in een heel vroegtijdig stadium zijn gaan nadenken over de relatie van wat ze maakten tot het publiek waarvoor ze het deden en de situatie waarbinnen ze het moesten doen. Ik denk dat dat erg sterk te maken had met een soort ‘Verelendung’. De seriële muziek had de komponisten wat de publieke belangstelling ervoor betreft volkomen naar de marge gedrongen. Het was zo'n klein clubje geworden. En dan ga je je afvragen: waarom doe ik dit, en voor wie.

Dat zijn in wezen politieke vragen. Daarbij komt dat ze er ook financieel heel slecht aan toe waren. Die stukken van Breuker gaan ook vaak over de kloterige toestand van de Nederlandse jazzmusicus. Ik denk dat dat politieke denken ook daaruit voortkomt.

P.N. *Maar de stukken van Andriessen en Schat zijn toch meer directe politieke statements?*

J.B. Ja, dat is bij Schat nog veel eerder gekomen dan bij Louis Andriessen. Schat is

natuurlijk een echte protestant. In zijn denken is alles bikkelhard en lijnrecht, totdat-ie plotseling weer een heel andere kant opdraait. Louis is veel katholieker, dat is veel meer van ‘ik ben wel vreselijk links, maar ik hou ook van lekker eten’, het ene hoeft het andere niet uit te sluiten. Mijn sympathie ligt bij Louis.

P.N.: *Om op Raster terug te komen, veel mensen vinden het vreemd dat jij, die toch in alle zes jaargangen van het oude Raster geen letter gepubliceerd hebt en het in de beruchte Raster-discussie (IV/2, 1970) zwaar aan de stok kreeg met vooral Vogelaar en Bloem, toch tot de redactie van het nieuwe Raster bent toegetreden.*

J.B.: In de stukjes die je d'r zo over in de kranten leest, wordt 't ook voorgesteld alsof je plotseling van katholiek protestant of omgekeerd geworden bent. Dat wijst in de eerste plaats op het feit dat mensen die in Nederland kritieken schrijven de literatuur slecht volgen. Wanneer ze mijn werk gevolgd zouden hebben, zouden ze daarin al vanaf 1970 langzame veranderingen hebben kunnen waarnemen. Zo'n ontwikkeling is voor een kunstenaar toch een normale zaak. Maar als je dan tot zo'n redactie toetreedt, wordt iedereen plotseling wakker en denkt ‘Jezus Christus, die Bernlef was toch vroeger bezig alles van de straat op te rapen en nou is-ie plotseling in zo'n echt literair tijdschrift verzeild geraakt, hoe kan dat nou.’ De reden daarvoor komt, denk ik, voor een deel voort uit die verandering die zich in mijn werk voltrokken heeft, waarbij de nadruk veel meer is komen te liggen op het gedicht als een taalprodukt, als een ding op zichzelf, dan een gedicht als een soort voortdurende terugverwijzing naar de werkelijkheid waaraan het ontleend is. In de jaren zestig was typisch de problematiek - of juist niet, het was juist een heel vrolijk gedoe - het slechten van allerlei denkbeeldige grenzen tussen wat kunst was en wat niet kunst was, wat voor materiaal je allemaal in de poëzie kon gebruiken. Het was nog een exploreren van nieuwe vormen waarbij, althans in mijn geval, de taal zelf een meer ondergeschikte functie had. Op een gegeven moment heeft die problematiek zich zelf langzamerhand opgelost, en dan ga je ook zien dat de taal zelf een ontzettend bedrieglijk medium is dat meer verhult dan onthult, een soort raster, en dat je als dichter veel meer je aandacht dáár op moet gaan richten. Eigenlijk op precies dezelfde manier als waarop je kunt zeggen, een muziekstuk verwijst helemaal nergens naar. Dat bestaat uit gestructureerde klanken, volgens bepaalde principes, zichtbaar of onzichtbaar, en daar kunnen mensen genoegen aan beleven of niet. En ik hel ertoe over om dat ook steeds meer van poëzie te vinden. Rein Bloem heeft daar in dit verband aardig over geschreven in BZZLLETIN: hij zag in mijn werk een verandering van een interesse in het kijken naar een interesse in het horen. Als je nú mijn poëzie bekijkt, dan kun je zien dat die muzikale aspecten ervan veel meer de nadruk krijgen, dat daar veel meer aan gewerkt is dan in mijn poëzie uit de jaren zestig.

P.N.: *Toch heb je je meermalen tegen wat je noemde ‘laboratoriumpoëzie’ afgezet. Nou heb ik het gevoel dat er in de huidige redactie van Raster een aantal mensen zit dat jouw bezwaar hiertegen beslist niet deelt. In hoeverre kun je je daarmee, binnen de redactie van Raster, verenigen?*

J.B.: Kijk, in de eerste plaats ben ik gevraagd door de oud-redacteuren van de Raster-boekenreeks om erin te komen. Ik heb ook van begin af aan gezegd, jullie moeten wel weten waar je aan begint. Ik ben niet van plan om volgens de

democratische wetten van de meeste stemmen gelden... Ik heb ook ja gezegd omdat ik het hele literaire klimaat voor experimenterende literatuur op het ogenblik heel slecht vond, omdat er door de Propria Cures-generatie een soort verdomming in het denken en schrijven over literatuur heeft plaatsgevonden, waarbij ieder experiment of wat er ook maar een beetje als experiment uitziet meteen maar als onleesbaar aan de kant geschopt wordt. Vanuit die situatie vond ik dat het belangrijk was om een blad als Raster te maken. Daarbij heb ik wél bedenkingen, maar dat wordt dan op de redactievergaderingen ook wel uitgevochten, en dat zal misschien ook zijn weerslag in het tijdschrift krijgen. Ik heb niks tegen laboratoriumliteratuur en tegen onderzoeken, maar ik heb iets tegen onderzoekers die nooit eens met poep onder hun schoenen binnenkomen. Ik heb een bezwaar tegen literatuur waar de geuren van het leven totaal uit verdwenen zijn.

P.N.: *Waaruit zou jouw bijdrage aan Raster kunnen bestaan? Wat voor soort literatuur zou jij erin willen publiceren?*

J.B.: Mijn idee, maar dat is natuurlijk alleen maar mijn idee van Raster, is dat het tijdschrift in de eerste plaats zou moeten dienen om een aantal avantgardebewegingen uit het verleden in het buitenland, die in Nederland nog nauwelijks of nooit aan de orde zijn geweest, bij wijze van inhaalmanoeuvre toegankelijk te maken voor het Nederlandse publiek en de Nederlandse schrijvers. Met name de Franse literatuur, en dat is altijd al een beetje zo geweest, is in Nederland genegeerd. Nu meer dan ooit. Ik geloof dat wat er in Frankrijk vanaf de nouveau roman gebeurd is, Tel Quel enz., dat men daar in Nederland slecht van op de hoogte is. Daarnaast vind ik dat Raster ruimte moet geven aan die mensen die in hun werk meer doen dan min of meer leuke anekdotetjes opschrijven en die in andere tijdschriften moeilijker aan bod kunnen komen. Verder vind ik ook belangrijk dat er voor bepaalde moeilijker soorten literatuur een vorm van essayistiek van de grond wordt geholpen die inderdaad, zoals Vogelaar zegt, de mensen een bepaalde leeswijze aanbiedt waarmee je als het ware als een sleutel

die teksten kunt openbreken. In dat laatste heb ik nog wel een hard hoofd. Ik vind dat er geen goede essayisten rondlopen. Mensen als Verdaasdonk, de naam zegt 't al: absolute onzin vind ik 't, wat ze schrijven. Mensen die het altijd over ‘receptie’ hebben. Als ik die mensen daarover hoor praten dan denk ik toch eigenlijk voortdurend aan hotels. Die moeilijkdoenerij hé, als je dan goed gaat nadenken over wat er staat dan denk je: het is eigenlijk helemaal niet zo ingewikkeld, maar waarom schrijf je 't nou zo op?

P.N.: *Wat die essayistiek betreft, je vindt partijdige kritiek wél toegestaan?*

J.B.: Ik vind, als je in het verleden kijkt, wat blijft er dan als literaire kritiek over die nu nog leuk is om te lezen en die ook echt een beeld geeft van een bepaalde tijd, dan zijn dat toch de kritieken van Apollinaire, van Baudelaire. Allemaal partijdige kritiek, niet van die mooie, schoolse kritieken. Het zijn de echte stellingnames en sympathiebetuigingen die nu nog boeien.

P.N.: *Het bezwaar van o.m. Vogelaar destijds tijdens de Raster-discussie van 1970 tegen Barbarber was dat hij jullie teksten vast vond blijven zitten aan bestaande betekenissen. En Kouwenaar noemde in diezelfde discussie Barbarber een doodlopende straat omdat jullie principes van isoleren en de verschoven waarneming erg weinig aan de praktijk van het poëzie schrijven zelf hadden gedaan. Kun je het nu met die kritiek eens zijn?*

J.B.: Kouwenaar werd daar die avond bij mij thuis dan ook meteen voor gestraft. Hij zakte door een stoel. Maar om je vraag te beantwoorden: ja hoor, ik kan 't er nu wel mee eens zijn. Die kritiek van Kouwenaar was in zoverre terecht dat wij inderdaad op het gebied van de taalvernieuwing, ingrijpen in taalstructuren e.d., niet veel nieuws hebben geleverd, maar dat was ook nietwaar we mee bezig waren, toen. Vooral in de latere jaren ging het toch veel meer om de grenzen van ‘Wat is verveling’ en ‘Wat wordt nog als zinvolle informatie opgepikt en wat niet’ te bepalen. Het uiteindelijke onderwerp werd wel steeds fijner gesneden, het werd steeds subtieler.

P.N.: *En veel puristischer?*

J.B.: Ja. Hoewel dat meer bij K. Schippers tot uitdrukking kwam dan in mijn werk. Ik ben meer een rommelaar. Schippers is wel een purist maar, en dat vind ik weer het aardige een purist die niet omkomt in ernst. Daar moeten we met Raster ook mee uitkijken. Ik heb wel een grote bewondering voor puristen, ook in de beeldende kunst, mensen als Mondriaan en een aantal van die mimimal artiesten - dat altijd maar met hetzelfde bezig zijn, dat kleine verschuivinkjes aanbrengen, dat fascineert mij wel - maar het

bergt het gevaar in zich dat je totaal los van alles komt te staan en ook erg humorloos wordt. En met Raster is het gevaar dat je een literatuur van de grond helpt die alleen nog maar functioneert binnen universiteiten. Je moet toch proberen een tijdschrift te maken dat voldoende binnenkomertjes heeft voor een wat groter publiek. Zo'n nummer over muziektheater heeft ook een beetje die bedoeling. Haal dat tuig maar van de straat, en laat die ook maar een keer aan het woord, dan waait er ook eens zó'n wind door dat tijdschrift. Voor mij moet het toch meer een Randstad van de jaren zeventig worden. Zonder dat ik dat nou aan de anderen wil opdringen, hoor.

P.N.: *Wat opvalt in de discussie over het begrip 'avantgarde' in Raster I/2 is dat er nu zoveel mensen over een literatuur met 'bredere maatschappelijke implicaties' praten, terwijl dat vroeger zo'n beetje beperkt bleef tot de Vogelaars en de Robberechtsen. In hoeverre lijkt jou dat symptomatisch voor de typische Raster-auteur?*

J.B.: Ik denk dat juist de mensen die zich door de vormgeving aan de marge van de publieke belangstelling en de hele literatuur bevinden, dat die mensen nou juist bij uitstek diegenen zijn die gaan nadenken over hoe de literatuur in een maatschappij functioneert.

P.N.: *Nadenken misschien wel, maar verwerken nog niet altijd*

J.B.: De paradox is natuurlijk, en daar heb ik van Vogelaar ook het verlossende woord nog niet over gehoord, hoe je nou een literatuur kunt schrijven waarmee je de mensen kunt duidelijk maken dat het taalgebruik zelf al volgepropt zit met politiek, dat de taal zelf een soort manipulatiemedium is waarmee de mensen het zicht op de werkelijkheid ontnomen wordt... Ik zie een ontzaglijke paradox tussen het politieke denken en de eisen die iemand als Vogelaar aan de literatuur stelt, en zijn eigen teksten. Zijn eigen teksten isoleren hem nu juist. Ik ben veel trouwelozer in mijn benadering. Ik ben het met Vroman eens waar hij zegt dat als je mensen ertoe wilt verleiden kennis te nemen van iets nieuws, dan moet je altijd iets van het bekende overlaten. Je moet de trap naar het huis intact laten, en als ze dan bovenin dat huis zijn en ze merken dat er geen vloer is, dan zien we dan wel weer, maar je moet ze eerst die trap op krijgen. Vogelaar laat ook die hele trap weg. Ik vind het wel interessant wat hij doet, maar als hij daar allerlei implicaties aan verbindt, modellen waarmee men eigenlijk weer andere teksten zou kunnen maken, of het creëren van een bepaald literair model - vaak gebaseerd op montageprincipes - die door anderen kunnen worden overgenomen, dan haak ik af. Ik heb niet zo'n hoge pet op over wat je met literatuur zou kunnen doen, zeker niet in de politiek. Ik heb wel aan de campagne van de Partij van de Arbeid meegedaan, maar als politiek mens op dat ogenblik. Ik heb daar nu natuurlijk spijt van als haren op mijn hoofd, haha. Ik deed het om die gluiperd uit het Catshuis te houden. Je ziet wat er gebeurd is. Het moet een straf van God zijn.

P.N.: *In diezelfde discussie in Raster I/2 wordt gesteld dat kenmerken van 'ander proza' zijn 'dat de lezer daarbij van doen heeft met het* <u>*maken*</u> *van het boek, het schrijfproces en zijn eigen leesproces'. Als je die definitie hanteert, moet je wel tot*

de conclusie komen dat jij nauwelijks ander proza hebt geschreven, of het zou het Ponge-achtige stuk dat je aan Raster I/1 hebt bijgedragen, 'Als deze steen gaar is...', moeten zijn?

J.B.: Ik ben het met die definitie van ander proza in zoverre eens dat ik, om de lezer te confronteren met het maken, dat zelf toch ook vaak in praktijk heb gebracht. Ik heb nota bene een boek geschreven dat *De maker* heet. Maar ik wil hoogstens laten zien dat de vanzelfsprekendheid waarmee de meeste mensen vinden dat een boek naar de werkelijkheid verwijst, dat dat ook maar een van de vele ideeën is die er bestaan en dat dat helemaal niet zo'n wet van Meden en Perzen is als dat in de Nederlandse literatuur over het algemeen wordt gesteld. Zeker door een hoop jongeren. Aan de andere kant zie ik me ook niet zo gauw een soort proza schrijven dat meer berust op montageprincipes. Want voor wie is zulk proza dan een leesproces? Voor een stelletje pieven die op de universiteit werken of voor collega-schrijvers? Kees Fens heeft naar aanleiding van Raster I/2 de vraag gesteld hoe of het komt dat dit zogenaamde andere proza bijna nooit gemeengoed wordt - zoals bijvoorbeeld het principe van de atonaliteit in de muziek dat wel geworden is. Daar wil ik ter zijner tijd wel eens een antwoord op proberen te geven.

P.N.: *Maar van jou kunnen we in de toekomst eerder proza in de lijn van 'Sneeuw' en 'De man in het midden' verwachten dan stukken als 'Als deze steen gaar is...'?*

J.B.: Ik hoop dat ik niet weet welke kant 't uitgaat, want als ik dat wel zou weten dan zou er ook geen lol meer aan zijn, maar ik denk inderdaad dat zo'n tekst als *Als deze steen gaar is*... meer een verslag is van hoe ik de Franse schrijver Francis Ponge heb ingelijfd. Dat is ook de reden waarom ik die kritieken over poëzie in de HP schrijf, als een verslag van hoe ik als dichter met de poëzie van anderen omga, om wat mij daarin intrigeert, en om dat zelf in te lijven.

P.N.: *Tegen dat inlijven heb je totaal geen bezwaar?*

J.B.: Nee hoor, ik eet alles op en zie wel wat ik uitpoep.

P.N.: *Ik heb het gevoel dat jij je, ondanks alle vermommingen, toch in de eerste plaats een dichter voelt, dus laten we het nu maar*

over de poëzie zelf hebben. In je vroegere poëzie zitten vaak dingen van verschillende werkelijkheidsniveaus die elkaar bij toeval ontmoeten. Die toevalsfactor is het treffendst toegepast in het derde deel van 'Bermtoerisme' (1968), 'Wild Gardening', dat bestaat uit vierenveertig op uitscheurbare kaartjes gedrukte teksten die tot steeds wisselende gehelen kunnen worden samengelegd. In diezelfde bundel staat ook een lang kollagegedicht, iets wat je in die vorm ook nooit eerder had gedaan...

J.B.: Dat kollagegedicht, *De stemmen*, heb ik geschreven vanuit een correspondentie, of liever een bundel opmerkingen of notities, van een idioot die door een toeval bij een vriend van mij in de bus waren gegooid. Op die manier heb ik die in handen gekregen en kennisgemaakt met die vreemde waanwereld van zo iemand. De gesloten vormen die in zo'n schizoïde wereld naar voren komen worden in het gedicht gezet tegenover de toen zo in zwang zijnde 'Open vorm'.

P.N.: *Nu vraag ik me af of je met dat soort speelse experimenten, destijds gestopt bent omdat je die een doodlopende straat vond, of omdat je uit een soort speelsheid die dingen een keer gedaan wilde hebben en het daarna welletjes vond?*

J.B.: Ik denk dat het veel meer het laatste is. Ik ben heel weinig puristisch, in die zin dat ik langs een bepaalde denklijn van het een naar het andere kom. Ik ben ook geen dichter van reeksen. Zelfs de reeksen waar ik nu mee bezig ben, zijn lang niet zo reeksmatig als die van bijvoorbeeld Faverey, Kouwenaar of Ten Berge, waarbij echt gedicht 3 een uitbouw van bepaalde aspecten van gedicht 2 is, enz. Bij mij is het veel meer een omsingelingstaktiek waarbij ik iets steeds weer vanuit een andere hoek benader en zo probeer het helder te krijgen. Het is intuïtiever, minder vanuit een bepaalde gedachtenlijn gedaan. Er zijn vaak hele banale aanleidingen. Zo'n gedicht op kaarten kwam voort uit mijn belangstelling voor de principes van John Cage, de komponist. Toen ik daarmee in aanraking kwam dacht ik, God zou je dat met woorden ook kunnen doen of niet? Maar ik maak daar geen dogma van, zoals Cage. Dat vind ik dan niet meer te pruimen, zoals hij op het laatst alsmaar met dobbelstenen om zich heen gooit.

P.N.: *Het is niet zo dat jij met dit soort experimenten gestopt bent omdat je ze als een grens zag die toch niet te overschrijden viel?*

J.B.: Wat mij in die tijd begon te interesseren was het dilemma dat de 20ste-eeuwse poëzie eigenlijk niets anders heeft opgeleverd dan het afbreken van oude vormen, en daar geen nieuwe vormen tegenover heeft gezet. Afgezien van het feit of dat nou zo nodig hoeft, begon het me op te vallen dat veel moderne poëzie zo vormeloos was, inclusief die van mij tot op dat moment, en dat de oplossing niet lag, zoals vele van mijn jongere collega's nu denken in het opwarmen van sonnetjes, maar dat er op z'n minst, en dan misschien maar hoogst individueel, naar een soort principes gezocht moest worden waarlangs je gedichten kon maken die toch wat meer samenhang vertoonden dan wat ik om me heen zag en wat ik zelf maakte. Ik dacht: het is wel leuk, het is amusant, geestig, spiritueel, noem maar op, maar het wordt op een gegeven moment verwisselbaar. Als je op een gegeven moment het idee hebt: nu kan ik er nog 200 zo schrijven, tja, foute boel natuurlijk.

P.N.: *Die verwisselbaarheid vond je in je vroegere poëzie juist een functie hebben.*

J.B.: Ja, vanuit het probleem van toen: wat is wel en wat niet poëzie. Poëzie, dacht ik toen, dat is natuurlijk eigenlijk net zoiets als een vuilniszak. Op een bepaald moment kan het nuttig zijn om die dingen te roepen. Maar als je wordt ingehaald door je epigonen, dan is de lol d'r ook af.

P.N.: *In hoeverre wijst het verdwijningsthema van je meest recente bundel, 'Zwijgende man' (1976), waarin meer dan in vorige bundels verzwegen wordt, op een verschuiving naar een minder herkenbare poëzie?*

J.B.: Ik vind nog steeds wel dat er een opstapje moet zijn voor de lezer. En dat is er bij mij meestal vanzelf wel. Ik ga nog altijd, hoewel ik een ander soort poëzie schrijf dan tien jaar geleden, uit van hele herkenbare dagelijkse dingen. Maar het is nu veel meer toegespitst op het feit dat de werkelijkheid die de aanleiding is geweest in het gedicht verdwijnt, en je alleen maar te maken hebt met die tekst op het papier. Die verhevigde aandacht voor taal leidt dan vanzelf naar een steeds kompaktere poëzie. Als je de boel steeds meer in elkaar gaat schuiven, dan nemen de dubbelbetekenissen ook toe. Dat verdwijningsthema, dat steeds duidelijker in mijn poëzie tot uitdrukking komt, is overigens iets dat ook in het proza al ver daarvoor is terug te vinden. Het feit dat het leven verdwijnt in herinneringen, beelden, foto's, bandjes, noem maar op, alles waarmee je het leven kunt vastleggen, en dat dat een soort kopie is van het leven, en dat datgene wat er overblijft natuurlijk wel iets is, maar dan een volstrekte vertekening. Wat gebeurd is, is definitief af, weg, in een gat verdwenen. Dat dit nu steeds intensiever terugkomt, heeft ook gewoon te maken met hele banale dingen als dat je op je vijfentwintigste ook wel weet dat je dood gaat, maar dat je daar op je veertigste ook iets bij voelt. Een groot verschil vind ik dat. Zoiets heeft ook invloed.

P.N.: *Aan de hand van materie over menselijke emoties schrijven...*

J.B.: Ja, en dat komt eigenlijk vanuit een gevoel dat ik als kind al had, namelijk het je omringd weten door een wereld van zwijgende voorwerpen. In mijn speechje voor de ont-

vangst van de Vijverberg Prijs heb ik daar iets over proberen te zeggen. Dat dat toch een heel essentieel gevoel is waaruit een deel van het 'waarom ben je gaan schrijven' voortkomt. Dat gevoel dat ik mijzelf als kind een plaats moest veroveren tussen de stoelen, de tafels, de meubelen, de planten en de bomen, dat mijn aanwezigheid niet vanzelfsprekend was, dat ik die waar moest maken op een of andere manier. Het heeft natuurlijk heel lang geduurd voor ik wist dat ik dat het beste met schrijven kon doen. Ik herinner me dat er vroeger altijd gezegd werd: ga nou toch spelen. En dat ik dan vol verbazing keek naar jongetjes die speelden dat een stoel een vliegtuig was. Voor mij was dat gewoon een stoel. Misschien is het wel een totaal gebrek aan fantasie, hoor. Dat gevoel van altijd aan de zijlijn te staan. Al die dingen om je heen te zien die er gewoon zijn. En naarmate je ouder wordt ga je inzien dat die dingen er ook nog veel langer zullen zijn dan jij. Voor een dichter gaan die voorwerpen dan een ontzaglijk grote rol spelen. Ik kan veel beter aan de hand van een gedicht over inderdaad een stoel iets zeggen over de vergankelijkheid van het menselijk leven dan dat zo iemand als J.C. Bloem dat doet op zo'n kalenderwijshedenachtige manier. Daar sta ik dan helemaal vreemd tegenover. Ook tegen de Platonische idee in de poëzie, dat poëzie eigenlijk een blauwdruk geeft van iets onbenoembaars dat er toch is. Dat alles wat we opschrijven niet meer is dan een schaduw van iets dat in een andere dimensie ligt. Dat vind ik typisch overblijfselen van een mythische visie. Zoals Vroman eens in Hollands Diep ongeveer heeft gezegd: 'Hoe minder de mensen weten, hoe meer verbanden ze tussen de dingen leggen.' Ik vind dat je als dichter niet plotseling moet gaan doen alsof je van niks weet. De werkelijkheid is nou eenmaal zo dat de dingen alleen nog maar verbonden zijn door én en én en én. En dat er juist geen sluitend beeld meer te maken is. Hoe vervelend dat misschien ook is, maar dat is wél mijn gevoel van een soort waarheid. Ik ben geïnteresseerd in verschillen, niet in overeenkomsten. Ik geloof dat dat zoeken naar overeenkomsten je alleen maar verder van huis brengt. Dan ga je ervan uit dat de som meer is dan de delen. En ik ben bescheidenerwijs nu nog van mening dat ik voorlopig niet verder moet gaan dan het onderzoeken van de verschillende komponenten, en of dat meer oplevert dan de som der verschillende delen betwijfel ik in hoge mate.

J. Bernlef (links) met Ischa Meyer/Bergen aan Zee, 1972
Als jongetje/1948

P.N.: *Voor iemand als Francis Ponge bestaat de mythe alleen in de objekten zelf. Heb jij dat idee, bewust of onbewust, niet een beetje gemanipuleerd in je vroegere poëzie?*

J.B.: In die vroege poëzie gaat het er inderdaad om om via die objekten iets te zeggen,

maar het was nog veel meer vanuit die onbekommerde houding van ‘eigenlijk doet 't er allemaal niets toe’ geschreven, van ‘wat voor objekten je ook neemt, eigenlijk is alles een goed uitgangspunt’. Die verwisselbaarheid heeft toen tot een volstrekte vormeloosheid geleid. Bij een figuur als Cage heeft dat geleid tot het feit dat hij de muziek helemaal de rug heeft toegekeerd. In de jazz heeft het geleid tot een volstrekt gefreak: alleen maar iedereen op zijn eigen houtje een eind weg piepen, zonder enige afspraken of thema's. Je ziet er iedereen dan ook van terug komen.

P.N.: *Maar iemand als Breuker heeft uit die free jazz toch wel wat aardigs gedestilleerd?*

J.B.: Natuurlijk. Daarom is het ook nooit verloren tijd! Het is goed dat je tot een bepaalde grens gaat en dan denkt, tja, wat nou. Vormeloosheid betekent dat het allemaal zo verwisselbaar wordt dat je inderdaad net zo goed een scheet kunt laten als een ‘f’ op papier zetten, want het klinkt allebei hetzelfde.

P.N.: *Dat bedoelde ik eigenlijk met mijn vraag over ‘Wild Gardening’, dat dat jouw grens en uiteindelijke vormeloosheid was...*

J.B.: Kijk, sommige mensen moeten 30 van die dingen maken om tot die conclusie te komen, ik heb er één gemaakt en daarmee voor mijzelf de consequenties getrokken. Wat dat betreft is ook Cage, op een andere manier, consequent geweest, dat moet ik hem nageven. Als je zegt: ik maak een pianostuk waarbij de piano stil is en de deuren van de concertzaal openstaan en het gaat om het geluid van buiten en het geluid in de zaal - dan is de consequentie dat je ophoudt met kunst maken.

P.N.: *Je kunt ook alles kunst noemen, wat ook een Duchamp, maar vooral zijn navolgers, tot op zekere hoogte hebben gedaan.*

J.B.: Dat is natuurlijk een nóg gemakkelijker formulering. Toch is dat in feite iets heel anders dan wat Duchamp gedaan heeft. Wat hij gedaan heeft is zo diepzinnig en gaat zo ver en heeft zo veel implicaties, waarvan alleen het sensationele bovenlaagje geëxploiteerd is door een stelletje beeldende kunstenaars die al die ideetjes-in-de-kiem van Duchamp verder hebben uitgewerkt om er poen mee te verdienen. Over de werkelijke, betekenis van Duchamp heeft Octavio Paz twee buitengewoon intelligente essays geschreven, waarin hij uiteenzet waar het in wezen in het werk van Duchamp om gaat, namelijk om het zetten van het ideaal van het individualisme, het humanistische Renaissance-ideaal zoals dat is uitgewerkt tot en met de Romantiek, tegenover de 20ste-eeuwse filosofie van de verwisselbaarheid van de mens, de mens als machine, de botsing tussen die twee, en de humor die vrijkomt wanneer je die aan elkaar probeert te koppelen. Bij Duchamp gaat het ook weer om het bestrijden, of tussen haakjes plaatsen, van mythen. Hij confronteert de toeschouwer met zijn eigen onstuitbare lust tot het maken van systemen en interpretaties. Want het is nog maar de vraag of we zonder mythen kunnen leven. Zoals het in Amsterdam op de muren geschreven staat: ‘De mensen sterven en zijn niet gelukkig’. Dat is natuurlijk waar.

Het herrezen Raster
Piet Mooren

Niet minder dan zes jaar lang (van 1967 tot 1973) heeft H.C. ten Berge een niet onbelangrijk gedeelte van de nederlandse cultuur op zijn eentje in de rasters van zijn blad weten te krijgen. Dit blad werd, ietwat ten onrechte, als de opvolger van Merlijn (1962-1967) gezien. Merlijn streefde naar een wetenschappelijke status van de literatuurstudie door het ergocentrische karakter ervan te accentueren in de hoop dat daarvan op de periodieke begeleiding van de literatuur een impuls zou uitgaan tot een minder persoonsgerichte en minder impressionistische benadering. Ook Raster fundeerde de benadering van het literaire werk in het werk zelf, maar erkende de ontwikkeling op andere terreinen van de cultuur als mogelijk funderend voor de literatuur. Vanuit het daar voor de literatuur ontwikkelde perspectief gebeurde dat op een heel wat ruimere schaal dan Merlijn gedaan had. Alleen al het doorbladeren van de zes jaargangen volstaat om even de ruimte van Ten Berges culturele horizon te ervaren: bijdragen op het terrein van literatuurcritiek en -wetenschap, van linguïstiek, filmkunde,musicologie, van filosofie, sociologie en anthropologie demonstreren een open kunstverstand. Die pluriforme formule valt ook in de keuze van medewerkers te herkennen. In Raster had geen enkele literaire stroming het alleenvertoningsrecht; het blad bood plaats aan strijdige standpunten. Deze werden onpartijdig gepresenteerd; ze werden geacht voor zichzelf te spreken. Opvallend is zelfs hoe in dit Raster het solitaire schrijverschap (een pleonasme?) aan het woord komt in de persoon van bijv. Breytenbach, Terborgh, Kouwenaar, Hermans, Waskowsky, Hawinkels, Roland Holst, Robberechts, Faverey, Van den Berg. Aan de neutrale naamgeving van het blad werd een daarmee verbonden liberale grondhouding verbonden. Het politiek moment in het schrijverschap - bij bovengenoemde personen nogal uiteenlopend - kwam voor eigen rekening. Een blad vol impliciete en tolerante tegenspraak kortom.

Poeta Doctus

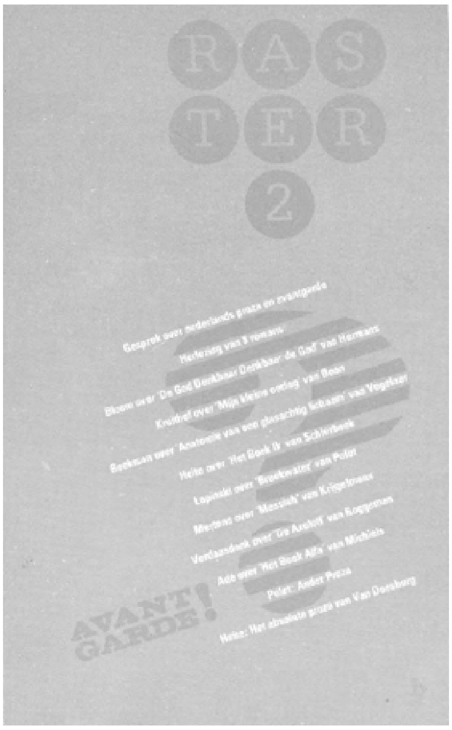
Hoe kon Ten Berge een formule voor zoveel vitaliteit vinden? Misschien geeft zijn poëzieopvatting het antwoord. Het redactioneel van het openingsnummer plaatst deze in de traditie van de door hem ook vertaalde Ezra Pound. De louter emotionele poëzie wordt afgewezen ten behoeve van ‘een dichtkunst waarvan het intellect een blijvend element is en een motorisch onderdeel vormt’. Deze noemt hij de logopoeia. Dit logopoeia. Dit opkomen voor ‘more brains’ in de literatuur concretiseert Ten Berge door voor de poëzie de wetenschap aan te wijzen als de producent van ‘bronnen en hulpwetenschappen’. Dat is allereerst de wetenschap van de eigen en de buitenlandse literatuur. Ten Berge veronderstelt van de dichter een vakmatige interesse op dit terrein en ook dat hij zich door de vergelijkende literatuurwetenschap een kontje over de landsgrenzen heen laat geven. Daarnaast kan echter ook andere wetenschap bevruchtend werken. De wetenschap erkent Ten Berge als een productieve factor voor de poëzie. In dat besef en in het bereik van deze wetenschap produceert Ten Berge zijn poëzie in ‘zijn laboratorium voor taalresearch’. Wat hij daar in practijk brengt is het oude ideaal van de geleerde dichter, van de poeta doctus. Dicht hij over

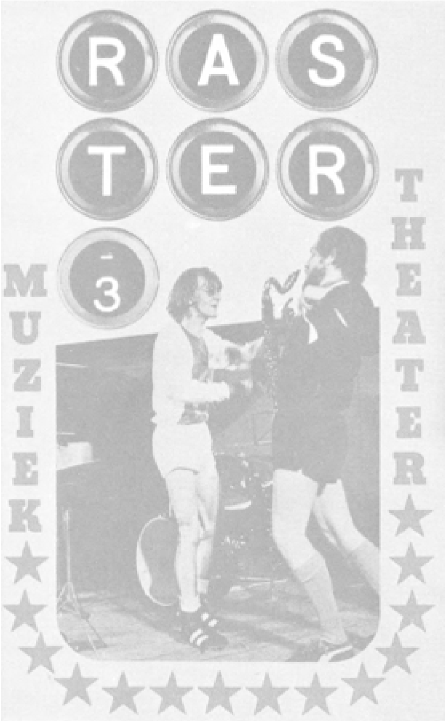
vaganten zwervend van universiteit naar universiteit, dan laat hij niet na zich grondig over deze lieden te documenteren, die zich met baantjes als toneelspeler of goochelaar, kiestrekker of piskijker, pooier of tiller op de been hielden om 's avonds uit te kunnen rusten temidden van ‘het koor van de vlakte’ dat zingt: ‘van wie ik liefheb wil ik eten’. En in het geheel geen geheim maakt hij ervan, dat hij in dit gezelschap graag beslagen ten ijs komt. Dat betekent voor deze dichter dat hij een notenapparaat toevoegt en daarin o.a. verwijst naar de sublieme studie ‘Varende Luyden’ van de mediëvist Enklaar, die hij in zijn verbeelding tot niet minder dan een motorisch onderdeel van de cyclus ‘personages’ heeft omgezet. ‘Zo scherpt hij zijn sensibiliteit met een door eros en thanatos gedomineerd tijdsbeeld. Zo voedt hij zijn gevoel met deze kennis.’

De Sjamaan

Dat doet Ten Berge ook met onderwerpen die niet alleen met behulp van bibliotheken te documenteren en, zijn eigenlijke activiteit, te verbeelden zijn. Voor zijn onderzoek naar thema's en motieven in de Eskimo-vertelcultuur was Ten Berge in 1972 in Groenland te gast en in 1974 in arcties Canada. Hij publiceerde daarover ‘De Raaf in de walvis. Mythen en fabels van de Eskimo's. (1976). Daaraan vooraf ging ‘De dood is de jager. Indiaanse mythen in N.W. Amerika’ (1974). Als derde deel van de trilogie is in voorbereiding ‘Siberische Vertellingen’. Ook deze anthropologische activiteit demonstreert Ten Berge als poeta doctus. Toch schuilt hier een ogenschijnlijk paradox, voorzover deze orale cultuur geenszins een geleerdencultuur is. Integendeel, het is een ‘primitieve’ cultuur waarin de dichter, de sjamaan, met zelfgemaakte liederen en incantaties zieken geneest, de gemeenschappelijke jacht en de ceremoniën leidt. Deze, in ‘De dood is de jager’ beschreven sacrale rol van het medium poëzie contrasteert sterk met actuele alfabetisme-producten, die eerder een ontpolitisering en ontschaving betekenen of in een geaccepteerd neologisme vertrossing. Haaks op deze ‘ontwikkeling’ plaatst Ten Berge de sjamaanpositie van de dichter in onze samenleving. Het consumptiepatroon van de cultuurindustrie leidt tot diens onverstaanbaarheid. Ten Berge, aan dit motto van Ezra Pound als taakstelling vasthoudend: ‘The age demanded an image’, realiseert zich dat als volgt:

RASTER
TIJDSCHRIFT IN BOEKVORM ONDER REDAKTIE VAN
TEN BERGE
BERNLEF
DE MEIJER
VOGELAAR
EERSTE 1 NUMMER


RASTER
2
Gesprek over nederlands proza en avantgarde
Bloem over 'De God Denkbaar Denkbaar de God' van Hermans
Kneitel over 'Mijn kleine oorlog' van Boon
Beekman over 'Anatomie van een glasachtig lichaam' van Vogelaar
Heite over 'Het Boek Ik' van Schierbeek
Lapinski over 'Breekwater' van Polet
Mertens over 'Messiah' van Krijgelmans
Ade over 'Het Boek Alfa' van Michiels
Polet: Ander Proza
Heite: Het absolute proza van Van Doesburg
AVANT GARDE!


RAS
TER
3
MUZIEK
THEATER

I

‘Weer vroeg de tijd om een beeld;
het grasvolk inmiddels
door om- en afzetbarbaren beheerst
die ook plaveien de snottige paden
der politieke penose’.

In dit moeras moet de dichter werken. Het resultaat is:

‘dit is een beeld

werkelijk maar niet werkzaam
werkzaam maar niet werkelijk’.

Op dit dilemma antwoordt hij in dit ‘tweede lied van de sjamaan’ (opgenomen in de bundel ‘De Witte Sjamaan’, 1973) met een nog strakker gedisciplineerde taalhantering: ‘steeds meer met steeds minder/ woorden te zeggen. Hij stelt zich vervolgens open voor een talig denken dat buiten zijn metier vorm krijgt: ‘het denken te koesteren/ maar steeds met gevoel voor de daad’. Even later definieert hij de bijdrage van de sjamaan zelfs als machiavellistische list die hij in zijn dichterschap het best weet te realiseren: ‘Ik denk in poëzie/ het meest geslepen...’.

Ontlarfd Ideologisch Taalmateriaal

De studie van de orale literatuur biedt de dichter en tijdschriftredacteur een alter ego en tevens een kwaad geweten: de dichter opgevat als sjamaan vindt zijn gemeenschap verstrooid als grasvolk in een consumptiemaatschappij en het gedicht is niet meer diens amulet om met Lucebert te spreken. Tegenover dat bewustzijn blijft de dichter zijn gedichten toch als het politiek meest valide verweer zien. De ideologische damp die rond het spiegelbeeld van de sjamaan hangt is immers voor de dichter alleen in de taal vast te leggen en te bestrijden. Zijn handelen wordt zo defensief, zijn beeld van de eeuw wordt werkelijk maar niet werkzaam/ werkzaam maar niet werkelijk. Vanuit dit bewustzijn is samenwerking met marxistisch georiënteerde auteurs als Vogelaar, Robberechts en van Marissing mogelijk, die het te grazen nemen van het grasvolk in en door de taal bloot proberen te leggen. Of met de hoogleraar in de Italiaanse letterkunde De Meijer, die in zijn studies voor het marxistisch denken plaats inruimt. Allen stonden al bijdragen af aan het oude Raster. Daarin vormden zij, zeg, de linkervleugel. Hun politieke verwachting van de literatuur werd lange tijd gevoed door een negatief, Frankfurteriaans ideologiebegrip. Het zojuist besproken vers van Ten Berge lijkt er een anthropologische variant op, die aan genoemde linkerzijde van Raster herkend zal zijn. Deze gelijkgezindheid lijkt ten grondslag te liggen aan de heroprichting van het tijdschrift Raster, nu weliswaar in boekvorm.

‘Intussen verscheen naast de al genoemde anthropologische studies van Ten Berge in de daarvoor speciaal opgerichte Rasterreeks ‘Praag Schrijven’ van Robberechts, ‘Kunst als Kritiek’ van Vogelaar, het door Bloem vertaalde ‘Graf voor Anatole’ van Mallarmé en ‘Het Mes in Beeld’ van Vogelaar, Van Marissing en Robberechts, dat door Verdaasdonk van een nawoord voorzien werd. Wat de schrijftechniek betreft

delen de oorspronkelijke, niet- essayistische werken een documentaire aanpak in de vorm van gearrangeerde en becommentarieërde, authentieke bronnen of in de vorm van door demontage of montage ontlarfd ideologisch taalmateriaal. Deze teksten vormen het trait-d'union tussen het oude en het nieuwe Raster. Het boek dat op het terrein van de literaire kritiek de meest uitgesproken exponent van bovengenoemde politiek- ideologische richting is, verscheen echter niet in de Raster-: reeks maar bij de Sun: Vogelaars ‘Konfrontaties. Kritieken en Kommentaren’. Naast zijn literair medewerkerschap aan De Groene was Vogelaar redacteur van ‘Te Elfder Ure’, waar zicht geboden werd op het Franse en Italiaanse marxisme: het ideologiebegrip aldaar ontwikkeld is niet meer negatief, de functie door bijv. Althusser en Gramsci aan de intellectueel toegekend - en dat zijn bovengenoemde auteurs immers - sluit eerder aan bij de oorspronkelijke rol van de sjamaan in de gemeenschap. Echter de mythische functie van het amulet dat de dichter aan de gemeenschap wil geven, wordt daar in politiek denken en handelen geconcretiseerd. Die positie lijkt door de redacteuren van het nieuwe Raster niet ingenomen te worden. Maar meer dan in het redactioneel van het eerste, oude Raster wordt de literatuur nu in de samenleving gefundeerd. Zoals Ten Berge ‘zijn laboratorium voor taalresearch’ met het grasvolk en met het lichaam van de wereld waarop dat volk moet grazen, is gaan verbinden zo heeft de literatuuropvatting van de andere redacteuren een politieke dimensie gekregen in de zin dat de universele geldigheid van de poeta doctus als utopie wordt vastgehouden, dat de intellectueel die utopie concretiseert door in zijn talig laboratorium het ideologisch vuile water te filteren.

Wat wil nu het nieuwe Raster?

Bestaande vormen van literatuur wil het handhaven, uitbreiden, veranderen en, waar nodig, bestrijden. Die taak acht het vanzelfsprekend. Ook wil het de continuïteit met het recente verleden bewaren o.a. door in kronieken aandacht aan weinig bekende literaturen te besteden. Aan geavanceerd werk uit binnen- en buitenland wil het plaats geven en ondersteunen met essayistisch werk. De samenhang tussen literaire en maatschappelijke werkelijkheid als ook tussen vormgevingsprocessen op elk esthetisch terrein wil het zichtbaar maken. Daarvoor wil ze thematisch te werk gaan.

Aan de hand van de twee, inmiddels verschenen nummers kunnen we ons een beeld van de uitwerking vormen. Het eerste nummer bevat creatieve bijdragen van Polet, Ferron, Kouwenaar, Ten Berge, Bernlef, Vogelaar en Orthel naast een demonstratie van Porta, Sanguineti en Rosa bij de ditmaal Italiaanse kroniek. Uitgezonderd de bijdrage van Bernlef, die het goedgelovige publiek een experimentele aggregatietoestand voorhoudt onder de titel ‘Als deze steen gaar is...’, zijn de teksten alle serieus te nemen. Polet levert een model voor een meesteroplichter. Een leerzame tekst, ook voor de slachtoffers. Ten Berge is woordspelig over de tong aan de gang zoals: ‘de tong zwemt rond en zendt de woorden uit/bij tussenpoos’. De ‘terugblik op de vooruitgang’ bij Vogelaar is - een ouderwets

adagium - het moeilijkst leesbaar en vormt een lichte teleurstelling voor wie zijn 'Mor, de gebedsgenezer' in De Groene d.d. 22-12-'76 een boeiende ontwikkeling vond. De lezer vindt de bouwvoorschriften van een ex-architect zo moeilijk duidbaar, dat de gefabriceerde producten als een spreekstoel, een antiseptische tank en een overlevingscockpit minder als hecht constructiewerk dan als symbolische plaatsbepalingen overkomen. De lardering met martelingen in politionele regimes laat hem verdoofd achter.

Prikkeldraad

Iemand heeft vijandig opgemerkt dat Raster prikkeldraad om de literatuur zet; die opmerking is onjuist: dat prikkeldraad staat er al en het is goed dat aan de kampen van het nationaal-socialisme, het fascisme en het stalinisme blijvend herinnerd wordt. Voor Ferron vormt het eerste politieke systeem een obsessie. 'Tocht' is een grotesk verhaalfragment in de vorm van een gesimuleerde autobiografie aan de hand van brokstukken gelezen, nationaal- socialistische gruwelen en flarden geziene films van Carl von Sternheim. De verbeelding hallucineert de lezer. Orthel vertelt in 'Eisenstein op Ceylon' de ontwikkeling van zijn filmersintelligentie. Hij vertelt niet alleen over montagetechniek maar zijn vertelling is er een aangrijpend en tegelijk leerzaam voorbeeld van. Bijv. deze bioscoop ervaring: 'Het beeld van de bulldozer, die lijken in het massagraf schuift. Losse uitroepen worden snel algemeen rumoer. Er wordt geschreeuwd. Plotseling tracht iemand de lens van de projector te bedekken, even is het donker. Dat kun je niet laten zien'. Die ervaring lijkt voor Orthel beslissend, wanneer hij najaar 1976 bezig is met een documentatie over een met Nederland economisch verbonden. Derde Wereldland en zijn esthetische voorkeuren als volgt ongerijmd lijken: 'Eisenstein op Ceylon'. Hij formuleert het zo: 'Hoe maak ik, dat de mensen niet de "lens bedekken" als ik probeer over vooroordelen te praten, sterker dat ze welwillend blijven kijken?' De redactie laat hier iemand aan het woord, wiens esthetische vragen politieke vragen zijn. Die universaliteit treft ook steeds in de poëzie van nederlands secuurste taalchirurg.

Kouwenaar ziet alarmerende voorvallen in het leven:
'executies in taal vleesbrokjes kranten wegwaaiend de hoek om nachtwaarts'.

Jong Italië

Tenslotte de door De Meijer verzorgde Italiëkroniek, geheten 'Vijftien jaar na de Novissimi' Het essay geïllustreerd met een aantal vertalingen: verzen van Porta over de dageraad, geestige dialogen van Sanguineti tussen V. en M. over nog onopgemerkte regelmatigheden van beider sexe en tenslotte uit Rosa's grote cultuurgeschiedenis een briljant fragment: 'Kinderstemmen uit een jong Italië'. Zelden las ik zo'n lenige marxistische cultuurschets. Dit aan de hand van twee kinderboeken, Cuore en Pinokkio. Het demonstreert de ernst van deze marxistische cultuurpolitiek: de eerste leeservaringen worden niet verwaarloosd. De late politieke eenwording van Italië

kon zich verheugen in een gelijktijdige bloei van het kinderboek. Rosa weet een verband te leggen: ‘Zou het overdreven zijn te denken dat deze kind-natie, en dat was Italië, met zijn opgewonden toestanden, zijn verscherpte gevoeligheid, zijn neiging tot het fantastische en zijn snelle stemmingswisselingen eigen aan kinderen, er onbewust het beste in slaagde de juiste toon te vinden, sprekend tegen kinderen over kinderen?’ De politieke functie blijft niet tot Italië beperkt, Pinokkio wordt als een universeel verhaal gelezen, ‘dat zich steeds voor elk individu en elk volk zal herhalen tot aan het einde der tijden: altijd zal het moment aanbreken waarop de individuele mens of de collectiviteit op de weg naar volwassenwording met spijt terug zal kijken op de tijd waarin ze marionetten konden zijn: d.w.z., *toen ze nog konden doen wat ze wilden*’. Zo'n beschrijving van disciplinering herinnert aan de strenge zachtheid van de fee uit Pinokkio.

Lyriek als moeder der politiek

Hoofdmoot van het 2e nummer vormt een door Vogelaar voorbereide en geredigeerde discussie over het verschijnsel avantgarde. Dit gesprek wordt ondersteund door de herlezing van acht voor avantgardistisch gehouden teksten. Vragen als interpretatiesleutel voor deze leespartituren meegegeven: Polets ‘Ander Proza, een historische schets’ verankert de discussie verder in de tijd. Een stap terug naar het interbellum kan de lezer maken aan de hand van het proza van Theo van Doesburg. Na deze historische encadrering van het discussiethema volgen vier proeven van actueel avantgardisme. Schierbeek, Michiels, Van Marissing en Bloem tekenen er voor. Van vrij recente datum zijn ook de vertaalde fragmenten toegelicht in het essay ‘De rol van het schouwspel bij Claude Simon’ van Françoise van Rossum-Guyon. In de buitenlandse kroniek leidt Bernlef door hem vertaalde gedichten en een door Rita Törnqvist-Verschuur vertaald prozafragment in onder de titel ‘De beslissende jaren '60. De hedendaagse Zweedse letterkunde’.

In zijn samenvatting van de discussie plaatst Vogelaar twee interpretaties tegenover elkaar: Bürgers ‘historische avantgarde’ van het interbellum (futurisme, dadaïsme, surrealisme) en Polets ‘ander proza’, een substroming in de literatuur vanaf het 4e kwartaal van de 18e eeuw. Vogelaar deelt deze laatste opvatting, onder meer omdat daarin het van het dominante proza afwijkende en ondergrondse karakter van het ander proza in een lange traditie tot uitdrukking komt en omdat in het gebruik het begrip avantgarde - een militaire term oorspronkelijk - de politiek-maatschappelijke giftand blijkt uitgetrokken om voort te blijven mummelen als literaire vernieuwingsbeweging. Hem staat iets anders voor ogen: ‘een groepsbeweging die de pretentie heeft het hele kunstsysteem op te heffen en de maatschappij te veranderen’. Niet alle deelnemers delen deze optiek. Polet vraagt zich af of dat de gewenste avantgardevisie is. De beweging van Vijftig fungeert in deze discussie als toetssteen.

Voor Bernlef heeft ‘deze verzameling mensen die links waren en allemaal van drank hielden’ haar politieke beloften niet ingelost. Terwijl dadaïsme en surrealisme met politieke bewegingen en met psychologische ontdekkingen verbonden waren, hield Vijftig zich binnen de grenzen van de literatuur. Tegen deze kijk verzetten Vogelaar en Polet zich. De eerste leest het esthetisch

programma van Vijftig als een sociale breuk, de tweede vindt de poëzie van de Vijftigers minstens even sociaal-revolutionair als die van de surrealisten. Vogelaar en Bernlef zijn het wel eens over de geïsoleerde positie van deze beweging, volgens Vogelaar in het geschiedverloop als niet meer dan een vadermoord opgevat. Verdaasdonk voegt daaraan toe dat het tijdschrift Merlijn voor bijzetting als 'een zuiver literaire, esthetische beweging... in de literaire orde' zorgde. Dat kon volgens hem omdat er een vacuüm was achtergelaten: de essayistiek van Kouwenaar, Rodenko en Buddingh (onder meer Constant ontbreekt opvallend) was 'zuiver comparatistisch, ondersteuning en verdediging' en bracht geen politieke of psycho-analytische leeswijze op gang. Verdaasdonk gebruikt hier de term comparatistisch ietwat merkwaardig en laat na in te vullen wat er vergelijkenderwijs door genoemde auteurs in Vijftig gelezen werd. Op die manier creëert hij zijn vacuüm. Uit Vijftig trekt hij dan deze les: 'dat teksten op zichzelf niet dwingend vastleggen hoe ze gelezen moeten worden'. Dat kan voor sommige lectuur wellicht gelden, maar daarmee is die lectuur als interpretatie nog niet geldig. En wat is overigens het alternatief behalve het al lang voorgestane perspectivistische lezen, dat wil zeggen het perspectief van voorgaande generaties in je voorstel tot interpretatie opnemen? Zonder hier naar studies (ook van Merlijnauteurs) te verwijzen, waarin de vijgtigers minimaal in aanzet in de door hem gewenste richting gelezen worden, zij hier de voor 1977 uitgeschreven prijsvraag van het Teyler Genootschap als indicator voor een politiek aandachtsmoment in de receptie vermeld: 'Gevraagd wordt uiteen te zetten of, en zo ja, in hoeverre de beweging der Vijftigers de nederlandse dichtkunst heeft vernieuwd en welk resultaat voor de poëzie het met deze beweging verbonden streven naar politiekmaatschappelijke verandering heeft opgeleverd'. 'Lyriek als moeder der politiek' heeft meer gesensibiliseerd dan Verdaasdonk veronderstelt.

Wat aan deze discussie over Vijftig als literaire avantgardebeweging irriteert, is dat voortdurend zonder veel documentatie vanuit de receptie van deze beweging geargumenteerd wordt. Je daarop beroepen kan, afgezien van een beraamde vadermoord, ook een zich verschuilen achter de lezende voorgangers zijn, in dit geval het veronderstelde schele gezelschap.

Intussen blijven de deelnemers zelf als lezers teveel buiten schot. En zo wordt het veronderstelde isolement van Vijftig ook niet in de politiek-literaire traditie geplaatst, die Lucebert in zijn 'Verdediging van de Vijftigers' als volgt bij de naam noemde: 'Maar in Holland staat een huis: daar wonen/vrezen voor luizen, ladelichters en voor Sowjetraden' of 'wij houden de muze als een paraplu in onze broeken' en wat hun voorgeslacht betreft:

> 'gij letterdames en gij letterheren
> gij die in herenhuizen diep zit uit te
> pluizen daden,
> ik zeg Dada van genot en van ontberen,
> wanneer gij blake rimbaud of baudelaire
> leest;
> hoort, door onze verzen jaagt hun heilige
> geest:
> de blote kont der kunst te kussen onder uw
> sonnetten en balladen'.

De politieke dimensie van het individu

Onbedoeld is de buitenlandse kroniek ditmaal een tweeluik van franse en zweedse literatuur. Het aftasten van de oppervlakte in het werk van Claude Simon van kledingstukken, reisbenodigdheden, of verzorgingsvoorwerpen bijvoorbeeld stimuleert de zenuwbanen in je tastzintuigen, zodat er reden is om van haptisch proza te spreken. Deze benadering van de realiteit wordt door mevrouw van Rossum op briljante wijze in een vooral theatraal-literaire codering geplaatst. Intrigeert deze presentatie van de franse letterkunde bijzonder, de introductie van de zweedse letterkunde stelt teleur.

Daarbij komt dat Bernlef als ambassadeur van de zweedse letterkunde op nederlandse tenen gaat staan met in deze context overbodige meningen terzake Du Perron, het Vietnamprotest en de beweging van Vijftig en daaruit tezamen met zijn visie op de zweedse literaire ontwikkeling in de jaren '60 een modieus-linkse verwerping van individuele waarden in de literatuur poneert. Wat Du Perron betreft, is er alle reden diens individualisme te onderstrepen, desgewenst met de kwalificatie zich baserend op ‘humanitaire en hoogst subjectieve waardeoordelen’,wanneer Du Perrons deelname aan de receptie van Multatuli, aan de dekolonisatie van Indië, of samen met de communisten aan ‘Het Comité van Waakzaamheid’ tenminste ook in die waardeoordelen opgenomen wordt. Anders wordt het terugbrengen van de ‘smalle mens’ Du Perron tot het vorm of ventdilemma inderdaad de reductie van dit individu tot een al te ‘eng kader’. Wat het Vietnamprotest betreft, vermeldt Bernlef dat de zweedse schrijvers in het verzet tegen deze oorlog voorop liepen. Het onbelicht laten van de rol van de nederlandse schrijvers daarin en het accentueren dat er in de jaren '60 geen ‘new left’ in Nederland was, wekt de suggestie dat een socialistisch en daarin partieel anti-amerikanistisch bewustzijn hier toen niet tot articulatie kwam. Receptieonderzoek van de reacties in de literaire wereld op de oorlog in Vietnam zou anders kunnen leren. Zo actualiseerde Lucebert in '68 bijvoorbeeld zijn verzet tegen de duitse herbewapening in de uitgave ‘De Perfecte Misdaad’, waaraan hij als een soort motto meegaf:

In dit radiostemmenspel verhief Lucebert in de traditie van Isaias en Brecht zijn stem tegen de herbewapening, terwijl hij nu tegen de oorlog in Vietnam de profetenmantel op zich neemt om in een vorm van het volk de smartlap ‘De Soldatenmoeder’ te dichten, die door Bruno Maderna getoonzet en door de Zangeres zonder Naam gezongen werd.

Bernlef mist een politiserende tendens in de nederlandse literatuur van destijds. Afgezien van het feit dat hij daar zelf toen een beetje de hand in heeft gehad, geeft dit voorbeeld aan dat hij soms iets over het hoofd ziet. Een gevolg is ook dat hij zijn neus wat al te voorbarig voor individuele waarden ophaalt. Zo noemt hij 'het opblazen van een zuiver individualistische literatuurbeschouwing het grootste winstpunt' van 'de beslissende jaren '60' (in 'deze grootse tijd' zou Du Perron relativeren).

Overigens is het woordje zuiver hier niet zonder handigheid geplaatst. Echter, de door hemzelf vertaalde gedichten springen met het individu niet zo luchtigjes om. Een voorbeeld.

Bernlef prijst 'Over de Oorlog In Vietnam' van Göran Sonnevi vanwege het talent 'de beelden langs de spil van één metafoor (in dit geval "sneeuw") te laten lopen'. Dat is terzake een kunstgreep niet onjuist opgemerkt, maar in politieke termen - en zo rechtvaardigt hij zijn selectie - wordt hier een particulier bewustzijn geregistreerd. Niet toevallig wordt dat in de huiskamer gesitueerd, denkend over t.v.-beelden en radioberichten die de verwoesting van Vietnam bij dit individu binnenbrachten. Dit ik transponeert deze imperialistische oorlog naar zijn eigen land ('De zweedse economie doodt tegenwoordig/ nog maar weinig mensen, in ieder geval/niet hier') en van dit hic et nunc vervolgens naar de laatste zweedse oorlog ('Niemand brandmerkt ons/ met napalm ten bate van een feodale vrijheid./ In de 15e en 16e eeuw bestond er geen napalm') om als eindoordeel uit te spreken: 'USA's weerzinwekkende oorlog'.

Is dit gedicht nou een voorbeeld van het opblazen van een individualistische literatuurbeschouwing of worden hierin particulieren, bepaald door individueel-humanitaire, in de zweedse staat verankerde waarden, tot een pro-Vietnam-standpunt opgewekt, zoals in ons land de Tachtigjarige Oorlog toendertijd voor individuen een argument ten gunste van de Vietnamese bevrijdingsoorlog kon zijn? En betekent dit aanspreken van het staatsburgerlijk ik op de universaliteit van zijn waarden niet de individuele component in de destijds gevoerde strijd voor de erkenning van de staat Vietnam? Als dat de politieke spil van dit vers is, dan bewijst dit door Bernlef geïntroduceerde gedicht dat het politiek niet zinloos hoeft te zijn, wanneer de lyriek in een particuliere leefwereld tot uitdrukking komt. Die op te blazen is voorbarig.

Individueel weerwerk

Ook bij Schierbeek en Michiels wordt dit persoonlijk reservaat in een bedreigde context getoond. In 'Weerwerk' geeft Schierbeek een beeld van zijn geluk en ongeluk in Oost-Groningen, waar in Schiphoes tussen Winschoten, Beerta, Drieborg, Finsterwolde en Wedde tot Nieuweschans de oogst vroeger door het kind vanuit de molen gezien werd als ''t land was nog vol men-

sen/ geen machine te zien', terwijl jongeren door machines het werk uit handen genomen nu wegtrokken en terwijl onder de blijvers nu sommigen het economisch gevecht zat zich ophingen: 'de eerste abstractie van/ die grote gele groene en bruine vlakken en de sloten en het kanaal/ er doorheen/ een land vol vlekken'. En hoe ontroerend is zijn beeld van de engel die 13 jaar geleden op een terras ten zuiden van Granada voor het eerst van haar sokkel voor hem kwam, de engel die hij nog steeds in gedachten bewaart.

Michiels schrijft opnieuw zijn Sisyphusmythe: Vlaanderen, de geperverteerde taalstrijd waarin het individu de verkeerde kant koos. Ditmaal worden deze getourmenteerde flash-backs in een arcadisch decor geplaatst waar een bruidspaar met meneer de paster samen is, hij in gesprek over het verleden, zij in het prieel druk in de weer.

Minder te waarderen zijn Bloems 'Haren en Snaren' en Van Marissings 'Ego-Dokument'. Vervoerde Hadewychlezers worden door Bloem zo besodemieterd: 'een zwijn leeft in/ op een begijn en wacht/ onrustig tot ze komt'.

Van Marissing brengt 'de menselijke soort' als 'primitief zwaaiend met uiterst verfijnde apparatuur' in beeld. Daarvoor monteert ze momenten wetenschap in: 'Gastdocent': 'De formule mag alleen luiden: de mens is een x van onbepaalbaarheid, maar de mens is ook een x van bepaalbaarheid'. Als afbeelding van het weten-schapsbedrijf wordt dit als 'primitief zwaaien' ervaren. Mag van het genre ego-document verwacht worden dat het ik de status, waarin het zich bevindt, documenteert, dan ontbreekt die hier aan de wetenschap, terwijl het ik zelf in gewild literaire beschrijvingen vlucht: 'Vanuit mijn raam zie ik de donkere vlekken van de voorbijgangers, mensen met verkommerde ledematen als aanhangsels, met strakke maskerachtige gezichten. Tussen de spleten van de stoepstenen groeien bosjes haar'. Hoe ver is hier de afstand tot de marxist Presser, die het 'ego-document' als historiografisch genre introduceerde[(1)].

Wordt in de creatieve bijdragen van deze Raster het individu in zijn genesis bepalende details herhaaldelijk ter spiegeling aan de lezer voorgehouden, in het essayistisch deel wordt dit domein soms al te snel afgeschreven. Zo zijn er in dit nummer meer contradicties. Als voorbeeld hiervan op vormniveau het slot van de bespreking van 'Het Boek Alfa': 'het zijn de andere teksten, de psychologische en fantastische verhalen, de dagboeken en de getuigenissen, de satires en de elegieën, die retrograad, zo niet reactionair functioneren'. Hoe barbaars is dit op de schroothoop van de overleefde vorm gooien. Schreef Walter Benjamin niet: 'Der liebe Gott steekt im Detail'?

(1) Zie de prachtige bundel 'Uit het werk van dr. J. Presser'. pp. 190-198 en pp. 277-295.

Twee fragmentenuit de serie Amarna

Huub Beurskens

hoog zijn oog al op het snijpunt
van kurve en gestrekte vogelvlucht
stuurt de ontvlamde jager
zijn werphout naar de zon:

kort springt breuknaad in het vluchtgewricht,
stotter schiet de keelzang in.
weet of vergeet vogel voor het eerst
zijn eigen zwaar gewicht?

in het water
valt een log gat toe.

verblind staat de jager op de zon
gericht.

zon weerspiegelt; slechts de vrouw is stralend.
die bij de rietkraag speelt. geen briesje staat er,
zij wuift met waaiers. hartslag telt waar zij om lacht.
haar pols trekt golfjes tegen stromend water.
geurt haar kamer al van hars? de dag wordt vaal en

een stoel verschuift, wat kleding ruist, dan is de nacht.
en zij gedoofd, gehakt uit steen en onvermogen om te schreeuwen.
koortsig voor schijndeuren houden nog kerels de wacht.

of bejaarde suppoosten in een verwarmd museum geeuwen.
zonlicht valt op inv.nr. 21300 heel kort. buiten begint
het te sneeuwen.

‘Amarna’ maakt deel uit van de bundel *Op Eigen Sahaduw Hurken* die in het voorjaar bij uitgeverij Meulenhoff zal verschijnen.

Palestijnse poezie & Palestijns proza
Jan Kees van der Werk

In het algemeen kan gezegd worden dat de Arabische poëzie zich na 1948 zowel in vorm als in inhoud onttrekt aan de klassieke prosodie waarbinnen vaak metafysisch-romantische onderwerpen met fluwelen handschoen aangepakt werden. De Israëlische onafhankelijkheids-oorlog in 1948, waarbij zelfs de schijn van een gesloten Arabische broederschap aan scherven viel, heeft de revolutionaire overgang naar maatschappij-betrok ken poëzie in een vrijere vers-vorm zeker versneld. Engagement was het sleutel-begrip in de Arabische literaire discussie van de vijftiger jaren. De Palestijnse verzets-poëzie ontwikkelde zich vooral na de zesdaagse oorlog in 1967 en wordt voornamelijk geschreven door een generatie die of opgegroeid is in vluchtelingen-kampen of als balling in eigen land.

‘Dit staat gelijk aan twintig commando's.’ zou Moshe Dayan na lezing van een gedicht van de Palestijnse Fadwa Tuqan uitgeroepen hebben. Waarschijnlijk zal de legendarisering van deze overlevering de betrouwbaarheid van de uitspraak enigszins geweld aandoen. Maar de kern ervan is juist en duidt terecht op het explosieve en mobiliserende vermogen van enkele juist gekozen, in verstaanbare vorm gegoten, woorden. Fadwa Tuqan werd dan ook in 1970 een schrijf- en publiceerverbod opgelegd.

Fawaz Turki (1940) publiceerde in het Journal of Palestine Studies (nr. 3 - 1974) het artikel *To be a Palestinian.* Een in een vuistvol pagina's samengebalde beschrijving van zijn ballingen-bestaan. Het is een emotioneel document dat een goed inzicht geeft in zijn persoonlijke psychologische ontwikkeling en die van zijn generatie. Hij beschrijft hoe, in een miserabel Libanees vluchtelingen-kamp, de oudere generatie de realiteit van Palestina in gedichten, vertelde herinneringen en liederen in leven houdt: Eens zouden ze terugkeren. Terugkeren was het toverwoord waarin hun identiteit bewaard bleef en waardoor de ellende van het kamp wat makkelijker te dragen was. Het Terugkeren werd een troostende mythe. Turki memoreert de fysieke vernedering van tochtige tenten, de rantsoenen van de UNWRA (United Nations Relief and Works Agency) en de persoonsbewijzen met een X achter de nationaliteitsaanduiding waarmee het Palestijnse individu ontkend werd.

Hij ontvlucht het vluchtelingen-kamp, voelt zich Palestijn in naburige landen en buitenlander in het Westen. Hij verzet zich tegen assimilatie maar heeft geen land om naar terug te keren. Langzamerhand groeit voor hem het begrip ‘Palestina’ uit zijn beperkte geografische betekenis en verwijst het ook naar het landschap van de Palestijnse identiteit. De mythe van het Terugkeren wordt ook een teruggaan naar zichzelf.

My Country

My country is not a bundle of tales
Not a memory or a field of moons,
It is not a story or a song:
This earth is the skin on my bones,
Above its grass my heart hovers like a bee.
(uit de bundel *A lover from Palestina* van Mahmoud Darwish)

Vanuit deze ontwikkeling is veel Palestijnse verzets-poëzie geschreven. Poëzie die zich los: heeft gemaakt van geografische grenzen en politieke polemiek waardoor de gevoelsmatige geldigheid niet alleen beperkt blijft tot de Pales tijnse. Nadat in 1971 de zwarte Amerikaanse dichter George Jackson door zijn bewakers vermoord werd, vond men tussen zijn papieren Palestijnse gedichten. Gedichten geschreven vanuit de Pales tijnse ervaring waarvan de emoties herkenbaar en tot steun zijn voor iedereen die vecht voor het behoud en de erkenning van zijn eigen waardigheid.

Fawaz Turki schreef in zijn boek *The Disinherited. Journal of a Palestinian Exile* (Monthly Review Press, 1974): ‘Mijn probleem is een existentieel probleem en het heeft te maken met het verlangen naar mijn moederland, met het deel uit maken van een cultuur die behoort tot een volk met een eigen Palestijnse identiteit.’ Dat ‘menselijke’ gevecht om te overleven wordt door de Palestijn Mahmoud Darwish (1942) in het indrukwekkende gedicht *Ahmad Zaatar*, dat kort geleden bij In de Knipscheer uitkwam, in pulserende poëzie tot uitdrukking gebracht. Het gedicht *Ahmad Zaatar* is geschreven naar aanleiding van de belegering van het vluchtelingenkamp Tel Zaatar (Heuvel van Tijm) in Beiroet, dat tijdens de Libanese burgeroorlog in 1976 na twee maanden vechten tegen de belegering van rechtse Christenen met de grond gelijk werd gemaakt.

Fawaz Turki schrijft: ‘Als ik al geen Palestijn was toen ik als kind Haifa verliet, dan ben ik er nu een... Ik was een Palestijn. En dat betekende dat ik een outsider, een vreemde, een vluchteling en een last was.’... Maar waar ik loop/vlucht de aarde/onder mijn voetstappen./ Elke stad die ik bezoek/werpt me mijn koffers toe./... (Uit *Ahmad Zaatar*) De identificatie met het moederland en haar grond is onvermijdelijk in ballingschaps-literatuur waarvan de schrijver doorlopend op de vlucht is, op zoek naar zichzelf en zijn land.

Ik ben Ahmad de Arabier, zei hij,
ik ben de kogels,
de sinaasappels,
de herinneringen,
ik vond mezelf dicht bij mezelf.
Ik verwijderde me van dauw en zeegezicht
en vond onderdak in Tel Zaatar,
de heuvel van tijm.
Ik, de rusteloze reiziger naar het geboorteland,
ik bén dat land.
Ik vond mezelf vol van mezelf.
(uit *Ahmad Zaater*)

De vertaalster Lieve Joris verantwoordt inleiding haar vertalingsmethode. Interessant is de vermelding dat *Ahmad Zaatar* vaak op de (Libanese?) radio uitgezonden wordt.

Hoewel de Nederlandse tekst prachtig is, laat daar geen twijfel over zijn, zag ik de dank van de vertaalster voor de 'gewaardeerde suggesties' toch liever uitgesproken aan de arabist en kenner van de Arabische literatuur J. Brugman dan aan de Du Perron specialist en kenner van de Nederlands-Indische literatuur J.H.W. Veenstra. Misschien zou hij een oplossing hebben gevonden voor de weggelaten uitdrukkingen 'die in het Arabisch poëtisch zijn maar in de vertaling niet tot hun recht komen.' *Ahmad Zaatar* verscheen in een twee-talige (Nederlands-Arabisch), door Kamal Boullata geïllustreerde uitvoering in de Mandala-reeks van In de Knipscheer.

Een nadere kennismaking met de Palestijnse gevoelswereld is mogelijk door de recent verschenen roman *Mannen in de zon* en verhalenbundel *Oemm Saad* van Ghassan Kanafani (1936), uitgegeven door respectievelijk Het Wereldvenster/NOVIB en de Stichting Palestina Publikaties. In de buitengewoon informatieve inleiding van S. Wild op *Mannen in de zon* (vertaald door F. Schröder) wordt de volgende verklaring van Kanafani geciteerd: 'Mijn politieke standpunt komt voort uit het feit dat ik schrijver ben. Voor mij zijn politiek en literatuur onscheidbaar en ik kan categorisch verklaren dat ik politiek geëngageerd raakte doordat ik schrijver was en niet omgekeerd.' Een opmerkelijke uitspraak van de latere woordvoerder van het (Marxistische) Volksfront voor de Bevrijding van Palestina in welke hoedanigheid hij in 1972 te Beiroet in zijn auto opgeblazen werd.

Mannen in de zon is het verhaal van drie generaties Palestijnen die door drie mannen vertegenwoordigd worden. De oudste is zijn land in 1948 ontvlucht, de middelste heeft de traumatische ervaring van de vlucht als kind ondergaan en de jongste is in het vluchtelingen-kamp geboren. Gezamenlijk proberen ze illegaal Koeweit, het land met de gouden bergen, binnen te komen met betaalde hulp van een vrachtwagenchauffeur. Een ontroerend verhaal over de paria's van het Midden Oosten, verhandeld en versjacherd door hun Arabische broeders, met een schokkend slot. De door Kanafani gehanteerde duidelijke didactische symboliek is niet storend voor de 'literaire kwaliteit' van de roman. In de verhalenbundel *Oemm Saad* gebruikt Kanafani, wat mij betreft, wel te vlakke symbolische beelden. Bijvoorbeeld het uitlopen van een dorre wijnrank als zinnebeeld voor het zich ontvouwen van een veelbelovende toekomst. Niettemin is het boekje zeker de moeite van het aanschaffen waard. Al was het alleen maar om verhalen te lezen van een man die algemeen beschouwd wordt als een representatieve vertolker van Palestijnse gevoelens. In

Oemm Saad wordt de radicalisering beschreven van de vluchtelingen-kamp generatie die niet meer gelooft in de passieve mythe van de Terugkeer. Ruud Peters vertaalde het boek en voorzag het van een verhelderende inleiding.

MAHMOUD DARWISH: Ahmad Zaatar
Mandalareeks In de Knipscheer 8,50

GHASSAN KANAFANI: Mannen in de zon
De derde spreker serie Het Wereldvenster/NOVIB 13,50

GHASSAN KANAFANI: Oemm Saad
Stichting Palestina Publikaties
5,- te storten op postgiro 2057409

De waarheid als de koe bij de herdruk van K. Schippers' eerste bundel
Blijf kijken! Blijf kijken!
Henk Niezink

Bestaat er een objectieve weergave in taal van de uiterlijke werkelijkheid? De realisten geloofden in die mogelijkheid en deden hun uiterste best deze te realiseren.

De dichter K. Schippers, behorende tot de ‘nieuwe realisten’, heeft zo zijn twijfels. Bij hem kunnen wij een ambivalente houding waarnemen zowel ten opzichte van de werkelijkheid als van de taal.

Enerzijds wil hij de werkelijkheid herkenbaar maken door flarden alledaagsheid door isolatie in hun gewoonheid duidelijk zichtbaar te maken; anderzijds maakt hij de werkelijkheid door relativering discutabel, maakt er een andere werkelijkheid van, vervreemdt ze.

Zelf zegt hij er dit van: ‘Al mijn boekjes komen voort uit wantrouwen. Ten opzichte van alles. Ze zijn alleen resultaat van de twijfel. Niet van vertwijfeling, dat is iets anders. Maar van de twijfel die de broer is van de precisie. Je zet het gemak waarmee de mensen - en ik zelf ook - zich gedachteloos uitdrukken en formuleren, of het gemak waarmee ze kijken, op losse schroeven.’

Inderdaad zijn ‘onze ogen door systemen besmet’ en zou het wel eens zo kunnen zijn, dat de ‘gebruikswaarde’ van dingen (en mensen!) andere indelingscriteria overwoekert. De uitspraak van Schippers, dat ‘nieuwe decors de voorstelling doen veranderen’ is ook het overdenken waard.

Een aardig voorbeeld daarvan geeft hij in de volgende gedachte:

‘Vanmiddag passeerde ik een café, waar ik wel eens kom. Voor het raam zat een man die mij bekend voorkwam, maar ik kon hem niet thuisbrengen. Ineens wist ik het: het was de ober, die in mooi zwart aan een tafeltje zat. Hij had blijkbaar niets te doen, er stond zelfs geen glas voor hem op tafel.’

Wie zoiets opmerkt, behoeft nog geen bijzonder mens te zijn. Hoogstens zou je kunnen zeggen, dat hij aanleg voor fenomenologie bezit en waarschijnlijk wel gevoelig zou kunnen zijn voor de ideeën van Ludwig Wittgenstein (overigens, er zijn maar al te veel mensen die zulke dingen niet eens zién).

Het komt aan op de verwóórding van dit soort ervaringen.

Schippers doet dit zeer efficiënt, getuige ook een gedicht als *De invloed van kinderen en het verkeer op de leeftijd van schooljuffrouwen.*

> Mooie schooljuffrouwen van een jaar of 22 uit de eerste klas, lijken altijd
> 27 door al die kinderen om hen heen. En 17 als je ze ineens op de fiets
> voor het stoplicht ziet wachten.

Heel huiselijk gezegd, komt het in beide gedichten (of gedachten) neer op het ervaringsfeit dat iets of iemand ‘gekleurd’ wordt door de omgeving.

En het spreekt vanzelf, dat een ‘vaste’ omgeving zal leiden tot een ‘vaststaand’ beeld.

Alles is echter betrekkelijk. Er zijn weinig dichters die dit zo virtuoos aantonen als K. Schippers ('Voltaire lag eens in bed en dacht: "Misschien speel ik nooit met mijn kat, maar speelt hij met mij". Onder het bed lag de kat en dacht hetzelfde').

En wat nog interessanter is - of nog 'erger' zullen aanhangers van de oude school der poëzie zeggen -, zelfs het materiaal der dichters, de taal, wordt door hem gerelativeerd en aangetast. Schippers is een dichter die de beperktheid en de tirannie der taal telkens weer aantoont. Grappig is bijvoorbeeld dat hij een gedicht de titel *Twee woorden* meegeeft, terwijl het gedicht-zelf luidt: *Vier woorden.*

Dat twee woorden de betekenis 'vier woorden' kunnen hebben, ofwel dat de betekenis 'vier woorden' wordt weergegeven door middel van twee woorden, is ons allen uiteraard welbekend en toch veroorzaakt een dergelijk 'gedicht' een soort van kortsluitingseffect, waardoor de mogelijkheden en beperktheden van de taal ons duidelijker worden dan door een lange taalkundige verhandeling. En bovendien op een veel speelsere manier.

Een avond in Amsterdam.

Zo heet een jammergenoeg uitverkocht boek van Schippers, waarin hij tien gesprekken voert met Ben ten Holter, de auteur van het *Groot Amsterdams kroegenboek.*

Schippers ondervraagt Ten Holter met de vasthoudendheid van een terrier en zijn vragen getuigen van een bijna onuitputtelijke vindingrijkheid. Waarschijnlijk zal er op de hele wereld geen mens te vinden zijn die meer belang stelt in zoveel schijnbare onbelangrijkheden. Verwondering over de werkelijkheid van een alledaags gebeuren leidt hier tot een spel met allerlei facetten van die werkelijkheid.

Je zit op een kantoor; het loopt tegen half zes; je ruimt je papieren op; je trekt je jas aan; je loopt naar huis en je steekt de sleutel in het slot.

Dat is alles. Die 'gebeurtenissen' worden 180 bladzijden lang van alle kanten bekeken en doorgelicht. En het blijkt dat hoe méér er wordt gevraagd, hoe meer deze korte wandeling buitengewoon fascinerend en allerminst vanzelfsprekend wordt. De bereidwilligheid van het 'slachtoffer' om ook op de schijnbaar onbenulligste détails bloedserieus in te gaan heeft soms iets onroerendnaïefs en humoristisch.

Ik zal mij beperken tot het citeren van een passage over paperclips. Juist omdat er al zo vaak quasi-grappig over ge- en misbruik van paper-

clips is geschreven, zullen de effecten van de Schipperiaanse aanpak hier duidelijk kunnen worden.

Als je nu weggaat, stop je dan nog wel eens achteloos een klein dingetje van je bureau in je zak, iets waar je misschien nog net mee heb gespeeld?

Ik kan het zelfs in mijn colbertje stoppen, want door de zak van mijn regenjas kan ik daar gemakkelijk bij. Ik steek nog wel eens een paperclips bij me. Die haal ik er op straat wel weer uit. Ik vind het leuk om zo'n paperclips in de gracht te gooien. *Buig je hem dan eerst krom?*
Nee, meteen weg. Een Amerikaans statisticus heeft wel eens uitgerekend dat maar een half procentje gebruikt wordt waar ze voor gemaakt zijn. De rest voor andere dingen of gewoon weggegooid of verbogen voordat er misschien papieren mee aan elkaar zijn gehecht.
Waar worden ze dan zo voor gebruikt?
Voor van alles. Om dingen recht te buigen, dingen door te prikken, nagels schoon te maken, om spullen uit schoenen te wippen, om sloten open te maken. In de praktijk wordt geloof ik maar een miniem percentage gebruikt om brieven bij elkaar te houden.
Wat doe jij?
Ik houd er brieven mee bij elkaar.
Je pakt ze uit een bakje op je bureau als je naar huis gaat?
Er zit er ook wel eens een aan de post, die ik onderweg lees. Dan haal ik de paperclips eraf en gooi hem weg, niet meteen. Ik vind er ook wel eens een.
Op straat? Ja, die raap ik op, stop hem in mijn zak.
En gooi je hem weer weg?
Soms. maar meestal gooi ik er een weg uit mijn bakje, want dan ben ik het van tevoren al van plan, een lichte beslissing.
Dat denk je dan al op de zaak?
Ja en dan later op de brug heel ongemerkt, zodat niemand het ziet, achteloos onder de leuning door.
Kijk je dan nog hoe hij in het water terechtkomt?
Nee, want zo gauw als hij, zeg maar een meter, van de brug af is, raakt hij al buiten mijn gezichtsveld. Waarom doe je zoiets... Misschien dat ik een geval heb toegevoegd aan het verkeerde gebruik van paperclips.
Het komt waarschijnlijk niet voor dat andere mensen ook paperclips in de gracht gooien?
Wanneer had je die paperclip op de zaak in je zak gestopt?
Een uur of drie 's middags.
Toen dacht je er al aan?
Ja, toen deed ik hem in mijn zak.
En wanneer dacht je er weer aan?
Vlak voordat ik hem in het water gooide. De daad bij de gedachte gevoegd.

Maar een uur of een half uur vóór dat je hem weggooide, heb je er niet meer aan gedacht?

Nee, toen ik op de brug liep zocht ik mijn zakdoek en toen kwam ik die paperclip tegen. Ik dacht: die zou ik in de gracht gooien en dat heb ik toen gedaan.
Tussen de spijlen door of over de brug?
Tussen de spijlen. Dan ziet niemand het.
Je zou hem ook over de leuning...
Maar dan is het zo'n opvallend gebaar.
Zo met je hand langs...
Ja, je hand zo weg laten zakken, je arm beweegt nauwelijks. En dan gewoon doorlopen.
Een kleine of een grote?
Een kleintje. Nee, die grote gooi ik nooit weg. Zijn zo makkelijk voor grote dossiers en kom je in bakjes ook minder tegen.
Dit was ook een ijzeren, geen koperen.
Koperen paperclips?
Ja, die gooi ik nooit weg.
Die zijn duurder?
Dat weet ik niet. Maar ik vind het een mooier gezicht op dossiers. Mooi wit papier en dan zo'n koperen paperclip. Maakt een verzorgde indruk. Het wordt er iets meer door. In dat bakje zitten koper- en zilverkleurige door elkaar, koper is in de minderheid. Goed, die paperclip was ik dan niet vergeten, maar ik bedacht ineens dat ik vergeten was het licht uit te doen. Op de afdeling

Humor.

Een van de belangrijkste ingrediënten van de humor is het relativeren, ook van het eigen uitgangspunt.

Volgens Schippers' eigen woorden:

‘Dat is voor mij altijd erg belangrijk geweest. Dat er in de dingen die je maakt tegelijkertijd iets zit dat het ondergraaft, dat het dood maakt, zo je wilt.’

En ‘Relativeren tot het uiterste, dat vind ik 't mooiste wat er bestaat’.

Het werk van Schippers kenmerkt zich door een gemis aan nadrukkelijkheid. Het is daarom niet de schaterlach die het bij de lezer zoekt op te roepen, maar de glimlach. En de verwondering.

Zijn bewondering voor de anti-helden Stan Laurel en Oliver Hardy is bekend. Dat verklaart waarschijnlijk ook zijn voorkeur voor andere anti-helden van het slag Ben ten Holter...

Het lijkt me geen toeval, dat figuren als Schippers en Buddingh' (met wie hij samen de beroemde - en helaas ook al weer uitverkochte - bundel *128 Vel schrijfpapier* schreef, niet alleen hun voorkeur voor nuchterheid en understatement gemeen hebben, maar ook hun liefde voor de Engelse literatuur.

Nuchterheid en understatement nemen duidelijk steeds meer af als je je van de Britse eilanden in oostwaartse richting verplaatst.

Iets van de pathetiek van de kleedjesverkoper uit het middenoosten bespeur ik al in een Weense operette een verschijnsel waarom ik me te pletter kan lachen en dat desalniettemin het gros van onze oosterburen tot in het merg vermag te ontroeren.

Allemaal opgeklopt schuim van onechte emoties, vertolkt door op theemutsen lijkende sopranen en bronstig-zingende, als prins vermomde baritons. Wij in het westen weten wel dat het niet elke dag prinsjesdag kan zijn.

Bij het lezen van Schippers' poëzie dacht ik opeens aan een Nederlands humoristisch-realistisch dichter uit de negentiende eeuw, die in Engeland een kostschool onder zijn beheer heeft gehad:

De Schoolmeester (= Gerrit van de Linde: 1808-1858).

In een vrij onbekend gedicht van zijn hand: *Proeve van dichterlijke waarnemingen* - let op deze titel! - trof ik de volgende strofe aan:

> Zoo is de zevende verdieping
> Vrij van verzakking en van zwieping,
> Als men maar één verdieping heeft;
> Zoo zal een eerlijk man zijn kiezen
> Nooit op zijn derde jaar verliezen,
> Als hij maar dertien weken leeft.

Vergelijk het eens met onderstaand gedicht van Schippers:

> U woont in een straat
> met heel wat zijstraten?
>
> Dan heeft u meer kans
> op een hoek te wonen,
> dan in een straat
> die vrijwel niet
> wordt onderbroken.

Hier is duidelijk sprake van verwantschap naar de geest. In beider werk zit een spel-element.

Spelen in de poëzie kan men op vele manieren: men kan spelen met woorden, met ideeën, met vormen, met genres, met inhouden, of met een combinatie van deze mogelijkheden. Schippers is bij uitstek de speler met ideeën. Een typische vorm van spelen is, het alledaagse te gebruiken om aan het allerminst alledaagse uitdrukking te geven' (C. Buddingh').

Men moet zich niet verkijken op dit ludieke element: in veel gevallen wordt uit 'lijfbehoud' gebruik gemaakt van ironie en understatement. De dichter die door de omstandigheden zich met de rug tegen de muur gedrongen voelt, kan zijn angsten op deze manier relativeren. En hij kan aldus ook de lezer helpen deze angsten de baas te worden.

Barbarber.

Schippers was redacteur van 'Barbarber, tijdschrift voor teksten.'

'Barbarber' werd opgericht in 1958 en ging ter ziele in 1971.

Het bestrijkt dus het hele decennium van die roerige en vaak zo ludieke zestiger jaren in Nederland (en meer in het bijzonder: Amsterdam). De democratiseringsbeweging kreeg in de literatuur gestalte in 'Barbarber': flarden alledaagse werkelijkheid worden door isolering opeens minder alledaags wanneer ze gezien werden vanuit een onalledaags perspectief.

Lezers van 'Vrij Nederland' kunnen het effect van de isolering wekelijks bespeuren in de rubriek *Geknipt voor U*, waarin banale krantenknipsels - waar doogaans iedereen: aan voorbij loopt - vaak uitermate vermakelijke lectuur worden.

De voorkeur van 'Barbarber' voor het onofficiële in de literatuur blijkt duidelijk uit de weinig-pretentieuze ondertitel van het blad. 'Barbarber' *víndt* teksten en zet

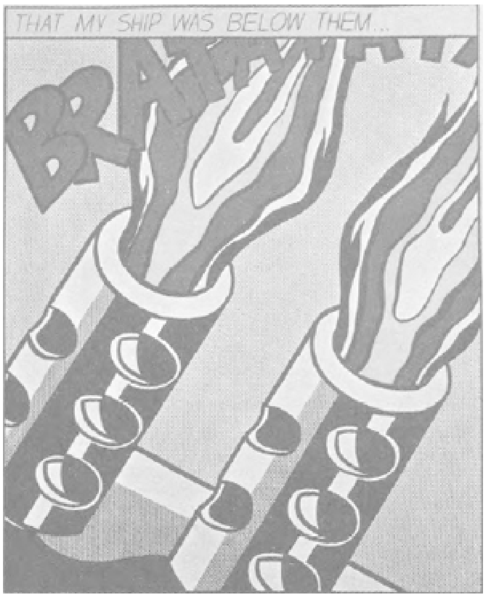
bijeen wat de redactie in het gewone ongewoon vindt. Je zou de redacteuren Schippers, Bernlef en Brands daardoor de 'trouvères' der zestiger jaren in de Nederlandse letterkunde kunnen noemen. Je kunt deze ontwikkeling niet los zien van belangrijke artistieke stromingen in het buitenland, met name in de Verenigde Staten en in Frankrijk.

In Amerika, economisch en technologisch het hoogstontwikkelde land ter wereld, waren miljoenen mensen door de welvaart (meer geld en meer vrije tijd) in staat om iets aan kunst te 'doen'.

Deze mensen konden of wilden veelal niet terugvallen óp de eeuwenoude culturele tradities van Europa.

En zo ontstond de voedingsbodem voor de popular art, kortweg pop-art genoemd.

De massa-cultuur van het dagelijkse leven, beïnvloed door de in de V.S. alomtegenwoordige reclame, vormde de inspiratiebron van pop-artists als Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg en Andy Warhol.



Lichtenstein/Toen ik het vuur opende.../1964

Plaatjes uit stripverhalen en advertenties worden geïsoleerd en enorm vergroot tot heuse schilderijen (Lichtenstein).

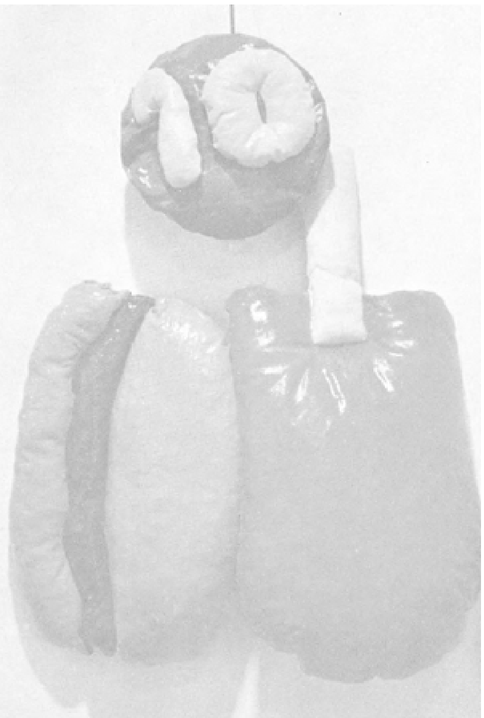
Oldenburg past dezelfde isolerings- en vergrotingstechniek toe op voorwerpen uit bijv. de Amerikaanse keuken: reusachtige taarten, hot-dogs, ijslolly's en hamburgers. Door afmeting, kleur en het gebruik van afwijkende materialen bereikt hij vaak wonderlijke vervreemdingseffecten.

Andy Warhol kiest vooral voor herhaling van dezelfde elementen, zoals afbeeldingen van Marilyn Moriroe en Jacky Kennedy.

Al deze kunstenaars zijn beïnvloed door de Franse dadaïst Marcel Duchamp (1887-1968), die geruime tijd in New York heeft gewoond. Hij was de 'vader' van de ready-mades.

Het is dan ook geen wonder, dat de groep Oldenburg, Lichtenstein en Andy Warhol door New-Yorkse critici als 'New Dada' werd betiteld, (ook de naam 'New vulgarians' werd overigens voorgesteld). Het lijkt me evenmin verwonderlijk, dat

juist een man als K. Schippers zich aangetrokken voelde tot het dadaïsme en een uitstekende studie *Holland Dada* schreef.



In Frankrijk ontstond in de beeldende kunst een groep van ‘Nieuwe Realisten’ (Christo; Daniël Spoerri; Jean Tinguely e.a.).

Met de pop-art hadden zij de interesse gemeen in materialen die doorgaans niet voor het maken van kunstvoorwerpen werden gebruikt. (Vaak bestond het materiaal zelfs uit waardeloze rommel).

De Duitse Zero-groep en de Nederlandse Nulgroep zijn verwant aan het Franse, ‘nouveau réalisme’.

Zo trok dichter en beeldend kunstenaar Armando de aandacht met een kunstwerk bestaande uit tientallen autobanden.

Diezelfde Armando zat samen met Sleutelaar, Vaandrager en Verhagen in de redactie van het literaire tijdschrift ‘Gard Sivik’, later ‘De Nieuwe Stijl’, dat evenals ‘Barbarber’ interesse had in materiaal dat tot nu toe niet met kunst in verband werd gebracht.

Zo vond de bij pop-art en nieuw realisme gesignaleerde uitbreiding van materiaal ook zijn weerklank in de nieuwe Nederlandse poëzie der zestiger jaren.

Krantenberichten, advertenties, brieven, gesprekken op straat, in de trein, in de boksring of waar dan ook opgevangen, konden het materiaal vormen voor de kunstenaar die op onpersoonlijke wijze door isoleren en annexeren de werkelijkheid wilde funderen als kunst.

De kunstenaar werd daardoor meer een waarnemer, een (koel?) registrerend camera-oog, dat de sleur waarmee de ‘dagelijkse blik’ kijkt wilde doorbreken. De persoon van dichter moest bij dit alles zo veel mogelijk op de achtergrond blijven.

A. Warhol/Marilyn Monroe/1962

C. Oldenburg/Hamburgev, popsiale, pvioe/1962

Hij moest slechts feitelijke informatie geven en moest niet zijn zoals de vele dichters die ‘proberen dichterlijker te zijn dan de onderwerpen waarover zij schrijven’. (Schippers) Een zeker verwantschap met de ‘nouveau roman’ van Alain Robbe-Grillet, Michel Butor e.a. is in dit opzicht onmiskenbaar.

Soms geeft Schippers feitelijke, alledaagse informatie en speelt tegelijkertijd een humoristisch spel met het verwachtingspatroon van zijn lezers:

> ‘Er stapt een man in een auto verricht de nodige handelingen voor het
> rijden
> en rijdt
> daarna
> dan ook
> inderdaad
> weg.’

Nu is er dan bij Querido een herdruk verschenen van Barbarberdichter Schippers' eerste, inmiddels klassiek geworden bundel:

De Waarheid als De Koe.

Let op de beide lidwoorden van bepaaldheid.

Een waarheid als een koe zou veel te vaag en te onbepaald zijn geweest. Het is een bepáálde koe die Schippers heeft gezien; ze stond in een wei bij Loosdrecht.

De afgesleten zegswijze krijgt opeens nieuw leven

ingeblazen. Schippers wil ons de waarheid (of de werkelijkheid) eens als een gloednieuwe koe tonen. En hij doet dit met een knipoog.

Christo/Verpakt tijdschrift, life/1962

Het wordt hoog tijd, dat Querido ook eens *Een avond in Amsterdam* laat herdrukken.

En vooral ook het curieuze *128 Vel schrijfpapier* van Buddingh' en Schippers.

Ik weet uit ervaring dat er veel belangstelling voor bestaat.

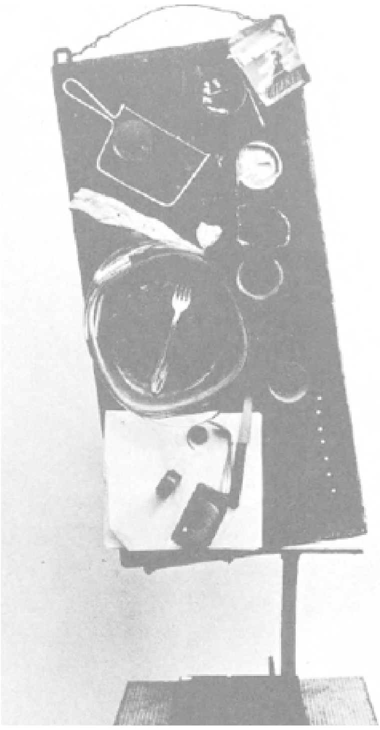
Het zijn nu al nostalgische relicten uit die veelbewogen, optimistische, ludieke zestiger jaren, toen het leek alsof alles kon en álles mocht en ‘De bomen tot in De hemel’ leken te groeien...

P.S.

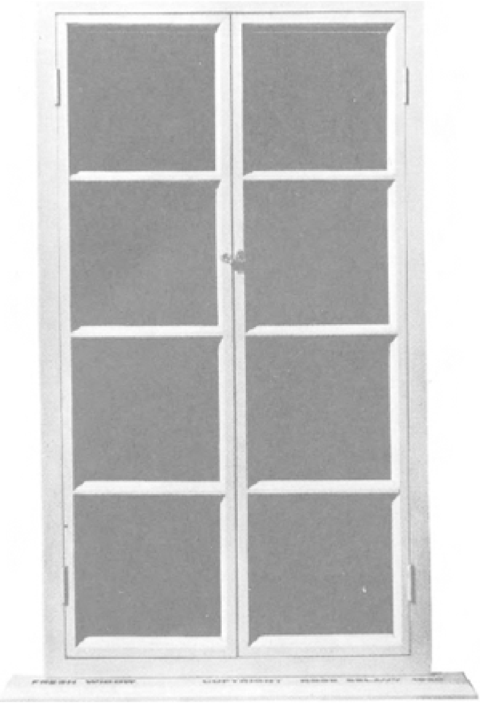
Het motto boven dit artikel is het motto van *128 Vel schrijfpapier*. De eertijds bekende bokspromotor Theo Huizenaar riep het altijd tegen zijn boksers.

En dat is een goede raad. Voor iedereen trouwens.

K. Schippers (ps. voor Gérard Stigter) geb. in 1936 te Amsterdam. (Niet te verwarren met Wim T. Schippers van V.P.R.O.-programma's als Hoepla, Fred Haché - en Barend Servetshows.) Hij publiceerde o.a. *De Waarheid als De Koe; Een Klok En Profil* (gedichten); *Verplaatste tafels* (reportage, research, vaudeville); samen met Cees Buddingh' *128 vel schrijfpapier* (teksten); samen met J. Bernlef *Een Chèque voor De Tandarts* (over moderne stromingen in de beeldende kunst); *Wat zij bedoelen* (interviews) samen met J. Bernlef; *Een avond in Amsterdam* (tien gesprekken met Ben ten Holter); *Sonatines door het open raam* (gedichten); *Holland Dada* (essay); *Een vis zwemt uit zijn taalgebied* (gedichten).



D. Spoerri/De Geliefden/1962 (R. boven)



Duchamp/Pas weduwe/1920 (R. ben.)

De tijd heelt alle vaders
Wiel Kusters

Napoleon: ineen klassiek geworden gedicht van Gerrit Kouwenaar draagt hij honderd namen en een bloedjas. Hans van de Waarsenburg heeft hem zojuist het woekerend vlees van de botten geschild en zijn sleutelbeen blootgelegd in een nieuwe bundel gedichten: *Het sleutelbeen van Napoléon*.

De honderd namen die Kouwenaar zijn 'stinkput op elba' toedichtte, wezen er al op: bonaparte is minder een persoon apart dan een symbool, de belichaming van de misdadige machthebber. Voor Van de Waarsenburg vertegenwoordigt hij vóór alles de Vader, heerser bij de gratie van een voortplantingsorgaan en het 'goddelijk' recht der stamhouders. Een vader creëert zijn eigen onderdanen.

Het sleutelbeen van Napoléon is niet alleen de titel van Van de Waarsenburgs nieuwe bundel als geheel, maar ook van de uit twaalf gedichten bestaande cyclus waarmee deze sluit: de sleutel tot een thematiek die in vorig werk slechts een enkele keer is aangeroerd:

een bijna anarchisties vergrijzingsproces
dwingt tot verwijdering
men kan ons niet meer bezetten
de vaders worden voor goed verlaten.

(uit: *Wegens sterfgeval geopend*, 1970)

De tijd slecht alle Vaders: 'de Vaders moeten heen/ (...) / wat leeft verdwijnt, / zo is het goed.' (*Sleutelbeen*). Maar zij heelt ook vele wonden. Er wordt in deze knappe en ontroerende cyclus een Vader, een Napoleon, maar ook een Vader door kanker overwoekerd, maar daarmee sluit zich bij de Zoon een aangeboren wond. Het klinkt zo vredig:

En de knobbel boven het sleutelbeen
schuift langzaam over Napoléon heen.

Er is in het werk van Hans van de Waarsenburg, met name sinds *verschrikkelijke winter* (1975), een opmerkelijk dualisme werkzaam, dat formeel gesproken zijn pendant lijkt te vinden in beelden van 'verdubbeling' en 'afsplitsing' en in onverwacht optredend rijm in overigens rijmloze verzen. Extravert en introvert, woordenvloed en verstilling, misschien valt de poëtische gespletenheid van Van de Waarsenburgs oevxe met deze termen te karakteriseren.

Het wordt hoog tijd dat de lezers en critici die deze dichter al gedetermineerd en gerubriceerd achtten, opnieuw aan het lezen slaan en hun opvattingen zo nodig herzien. Hiertoe is hun behalve de titelcyclus ook de reeks 'Dagboekbladen II' van harte aanbevolen. Hieruit citeer ik:

Hij reist zo nog hele avonden na
kijkt door ogen en gezichten
achter de blinde vlek

Soms gebeurt daar iets
een beweging van blad, van schaduw.

Iets doet daar iets, zon of duisternis,
waarna alles stil valt

Doof en blind zit daar dan iemand
voor zich uit te staren
Soms onrustig bladerend in een boek,
een gedachte,

Een dia, die niets meer of minder dan
een dia blijkt te zijn,
Omkaderd land, stad, berg, meer, zee,
fles,

verweerd glas,
dode afdruk in tijd.

‘Dagboekbladen II’ wordt gekenmerkt door een zachte melancholie, door ‘muziek van / doodgaan heel ver weg en zo’. De meeste gedichten zijn ontstaan uit reisindrukken, meer bepaald uit het gevoel op weg te zijn ‘om dat niets te vinden, / dat niets te vinden, dat niets meer vindt’, zoals in de eerste serie ‘Dagboekbladen’ in *Verschrikkelijke winter* al te lezen viel. In het eerste gedicht van de reeks ziet de ‘ik’ zich weerspiegeld in de uitstalkasten van een museum, temidden van door de tijd geschonden Etruskisch aardewerk. In een van de vitrines is het donker, hier is zijn spiegelbeeld het enig zichtbare, er is sprake van (van binnenuit?) *beademd glas*. En Van de Waarsenburg besluit:

Geen kruik gebroken, donker is wat ik was.

Weer een opvallend eindrijm en weer een verdubbelingssituatie!

In de ‘Dagboekbladen’ uit *Verschrikkelijke winter* stond een ‘Laat 20e-eeuws gedicht’ over de ten dode opgeschreven geïndustrialiseerde wereld en over de schuldgevoelens en de machteloosheid, die met het besef hiervan gepaard gaan. Dit had temidden van de nieuwe ‘Dagboekbladen’ nauwelijks nog gekund, ze waren er qua toon moeilijk mee te verenigen geweest. Van de Waarsenburg heeft zijn wat extraverte poëzie daarom in aparte afdelingen ondergebracht: ‘Laat 20e-eeuwse suite’ en ‘Portugese reisgedichten’, al vindt men ook in beide reeksen typisch introverte regels als:

Ik ben alleen nog maar een hoofd
dat kijkt, verzwijgt, nauwelijks nog praat.

(...)

en draai me rond,

tot punt op het papier.

en:

De tijd heeft zich naar binnen gekeerd,
vrieskou glazuurt het lichaam nu
tot onbeweeglijk ondermaans

In ‘Droomland’, het voorlaatste gedicht van de ‘Suite’, wordt de dood-door-stralingsziekte, de ‘door de Vereniging van Nederlandse Huisvrouwen gewaarmerkte knobbel’ poëtisch omgewerkt tot dromen van een ‘palmboom, een erektie met bladeren, een wilde haag / van warme vloeibare koralen en muziek in zijn oren, // een zich lenig bewegen’. Men is geneigd dit gedicht in verband te brengen met het sterven van de vader in ‘Het sleutelbeen’. Het zou er zijn sarcasme onder verliezen: zo'n goede dood gunt men een vader werkelijk.

In augustus 1975 bracht Hans van de Waarsenburg in opdracht van een literaire radiorubriek een bezoek aan het toen juist onder het ‘50-jarige lijk van het fascisme’ vandaan gekropen Portugal. Man kan hierover lezen in de reeks ‘Portugese reisgedichten’, waarin op niet mis te verstane wijze verwoord wordt wat in ‘Het sleutelbeen van Napoléon’ zo introvert gestalte kreeg: het zich ontwortelen aan een Vader, i.c. een politieke dictatuur:

Dan wordt alles politiek en vergeet je
Vader de Hitparade, Vader de Kerk,
Vader de Staat, Vader het Onderwijs
Vader de Stoelzitter, Vader de Krantenlezer,
Vader de Soldaat, Vader de Heilige,

(...)

Dan verlaten vrouwen hun 2e Vader,
Verlaten mannen hun Maria's, hun
vruchtbare moeders

Typische voorleespoëzie.

Tot slot nog een opmerking over de tekenaar Gèr Boosten, die 30 tekeningen en reproducties van etsen aan *Het Sleutelbeen* heeft toegevoegd. Ook bij hem een (lichte) neiging tot ingekeerdheid, gezien de opgenomen zelfportretten, maar daarnaast toch ook en vooral politiek-allegorische prenten van hoog niveau. Nadat hij eerder al in *Verschrikkelijke winter* een groot aantal tekeningen publiceerde, is met deze uitgave nu een ruime keuze uit zijn artistieke productie van de laatste jaren voor ‘iedereen’ bereikbaar. Een unieke mogelijkheid om kennis te maken met zijn soms onthutsende beelden- en ideeënwereld.

HANS VAN DE WAARSENBURG: Het sleutelbeen van Napoléon
tekeningen: Gĕr Boosten
Nijgh & Van Ditmar 107 blz. 22,50

Omslag: Gèr Booster

Met Schierbeek wandelen door het platteland
Andre Matthijsse

Bert Schierbeek - hij wordt dit jaar 60, 'Lambertus Roelof Schierbeek, geb. 28 juni 1918 te Glanerbrug, gemeente Lonneker, zegt de documentatie - werd eerst weinig gelezen omdat hij onbegrijpelijke boeken zou schrijven. Sinds zijn boeken begrijpelijk zijn, dwz. sinds niemand meer met goed fatsoen durft te zeggen dat ze onbegrijpelijk zijn, wordt hij evenmin gelezen; begrijpelijk maar niet nieuw, oude koek en ja ja Schierbeek dat ken ik wel, zo ergens tussen proza en poëzie in heet het nu.

In gesprek van Max van Rooy (*Hollands Diep 12*) legde Schierbeek zelf de vinger op de wonde van zijn lezers: 'Het wordt je altijd kwalijk genomen, wanneer je iets anders doet dat anders is. Maar dat associatieve is me niet kwalijk genomen vanwege de associatie, maar omdat je het niet doet in onmiddellijk herkenbaar verband: in een kort, of een wat langer gedicht. Als je met zoiets een heel boek volmaakt, dan raak je de weg kwijt en niemand wil graag verdwalen.'

Weerwerk, het laatst verschenen prozaboek van Bert Schierbeek, is weer zo'n boek om in te verdwalen. Tenzij je als lezer niet van plan bent om ergens heen te gaan, maar zomaar wat rond te wandelen door het platteland van Groningen, Frankrijk, het eiland Formentera, of zelfs Mexico. En ach, al die associaties. Voor zo'n wandeling is het niet beslissend dat je niet weet dat het boek *Die Insel des zweiten Gesichtes*, dat Schierbeek op blz. 109 zoekt, geschreven is door Albert Vigoleis Thelen en dat het op Mallorca speelt, dat andere eiland in de Balearen-archipel.

Belangrijk alleen is de spanning van het *weerwerk*. Weerwerk tegen de beschaving van het menselijk ongeluk.

soms tik jij tegen de wereld
meestal tikt ie tegen jou
een vogel levert weerwerk
tikt en vliegt weg

En dat volgens het principe:

soms blijft een vogel zitten
maar nooit lang
dan tikt ie met zijn vleugels tegen de lucht
en vliegt weg
hij valt niet
hij tikt
en weg is ie

Zo filosofeert Marcel Baillon, een Franse boer, en hij zegt:

mijn broer hing zich op
'k snee hem los
(...)
soms is 't zo warm
smelt het asfalt onder je poten
vallen de mussen van het dak
kunnen zich niet ophangen

Associaties. In Almunecar bij Motril, ten zuiden van Granada, staat een standbeeld van een engel. De verteller ziet de engel van de sokkel vliegen ('engel vliegt van sokkel / neemt zich zelf op / geruisloos / vliegt weg / plein alleen') en blijft op het thema variëren:

heb ik de radio aan
zingen de engelen om
mijn oren allemaal totaal
van de sokkel geraakt

Of:

'soms kom je een kerel tegen
met een kop vol vogels'

Waarmee weer twee thematische cirkels samen zijn gevloeid. Het tikken van de vleugels als symbool van vrijheid tegenover de even vaak gememoreerde zelfmoord. Vliegende engelen als fantastische middenweg, de fantasie om door het leven te laveren. Voor Bert Schierbeek: het lezen, denken, noteren, associëren. Hij leest (en citeert) met name Merleau-Ponty en Wittgenstein, denkt over het denken, het bewustzijn van het denken. Hij herinnert zich zijn verleden, fantaseert, droomt weg terwijl de maatschappij verder raast

en heeft Jimmy Carter
zijn jat gelegd op de bijbel
en gezworen de constitutie van
de VS te eerbiedigen en te handhaven

God zij dank: *het platteland neemt geen einde*

en derhalve kan Bert Schierbeek wandelen door zijn jeugd, door zijn herinnering. Turen naar de zinderende lucht boven het vlakke landschap.

die grote gele groene en bruine
vlakken en de sloten en het kanaal
er doorheen
een vlek vol vlekken

Dat is het beeld van het platteland. Een kleurenscherm dat andere beelden oproept. Eigenlijk is *Weerwerk* een boek voor een heel warme zomerdag. Of anders voor lezers die naar zo'n dag verlangen.

Boze brieven van Bijkaart
Het conservatisme van de romanschrijver
Louis Ferron

Je zal in Nederland maar schrijver van enige importantie wezen. Dan zul je al gauw tot de ontdekking komen dat het welhaast een wetenschappelijke stelling lijkt te zijn dat het belang van een nederlandse schrijver niet afgemeten wordt aan de intrinsieke waarde van diens werk, maar veeleer aan de heisa daaromheen. Het zijn gewoonlijk niet de literaire kwaliteiten die gewogen worden maar op zijn best de persoon in diens relatie tot de maatschappelijke en politieke buitenwereld. Hoe meer de agogen der nederlandse letteren menen te kunnen aanmerken op de ideologische plaats van de romanschrijver in de samenleving, des te reusachtiger schijnen de proporties van de betreffende auteur te worden. Dat effect is niet altijd beoogd, het volgt echter automatisch. Treffende bewijzen van deze stelling leveren met name de kopstukken van de eerste naoorlogse generatie, Mulisch, Reve, Hermans.

En het aardige daarbij is dat de over hen uitgegoten kritiek, waardoor zij zo schier onaantastbaar konden worden, het klemmendst en vaak ook wel het best gefundeerd verwoord kon worden door een latere generatie, zodat men hierbij, godbeter het of all things weer eens het eeuwige generatieconflict in actie ziet. De zonen proberen hun vaders af te breken, de vaders worden daardoor onaantastbaarder dan ooit. Wat de zonen beoogden, over de ruggen van hun vaders naar de toppen klimmen is hen niet gelukt. Het zullen op hun beurt weer hun zonen moeten zijn die de zonen van nu groot criticeren, maar zover zijn we nog niet.

Twee constateringen dus. Ten eerste, de generatie Mulisch, Reve, Hermans wordt op oneigenlijke gronden de hemel in gekraakt; ten tweede, er is sprake van een generatieconflict. Wat wil je daar nou mee kwijt, Ferron? Laat ik dat proberen uit te leggen aan de hand van W.F. Hermans laatste produkt, *Boze brieven van Bijkaart*. Zoals inmiddels ruimschoots bekend, bevatten de boze brieven een bundeling van ca. drie jaar stukjesschrijverij in Het Parool. De stukjes gaan over van alles en nog wat; het heeft weinig zin ze aan een gedetailleerd onderzoek te onderwerpen. Voor wie gevoelig is voor Hermans' toon bevatten ze een aantal aanstekelijk verwoorde brokken rancune, naast een minstens even groot aantal moten nauwelijks uit de verf komende ongein. Rancune en ongein, broer en zus. Wie de eerste als motor kiest zal aan de tweede niet altijd ontkomen. De constatering houdt, wat mij betreft, geen desappreciatie in. Men neemt een schrijver met al zijn hebbelijkheden of men neemt hem niet. Hoe nu heeft de critiek gereageerd op Hermans' krantestukjes of, wat ruimer geformuleerd, in hoeverre wordt de communis opinio omtrent Hermans beïnvloed door diens meestal polemisch bedoelde beschouwinkjes en piekeransen?

De algemene mening is dan: Hermans is een voortreffelijke romanschrijver, in zijn romans weet hij een consistente wereld op te roepen waar feitelijk niemand iets op aan te merken heeft. Gaat hij echter buiten zijn boekje, zo meent men, dan wordt hij een pias wie men zijn grollen vergeeft omdat hij nu eenmaal zo'n vaardig stilist is. Het wezenlijke van Hermans wordt tot grol verklaard, tot buitenliterair gegeven dat niettemin in de literaire overwegingen betrokken wordt. Het is de grolligheid waaraan men zich ergert, het is de ergernis die hem op een voetstuk plaatst waar hij,

louter op grond van zijn romans, niet gezet zou zijn. De discrepantie die men meent te bespeuren tussen mandarijnen en boze brieven enerzijds en de schijnbaar politiek ‘waardevrije’ romans anderzijds maakt hem raadselachtiger en dus onaantastbaarder.

Waaruit bestaat die ‘grolligheid’ dan? Natuurlijk uit zijn als rechts geïnterpreteerde rancune. J.F. Vogelaar had het in een radioprogramma en n.a.v. de boze brieven over een ‘Koekoekmentaliteit’. Dat lijkt me een even juiste als niet terzake doende constatering. Er wordt echter wel mee bewezen wat ik zeggen wil, namelijk dat Hermans op oneigenlijke gronden becommentarieerd wordt. Toegegeven, Hermans kan zich op kinderachtige wijze boos maken over onbelangrijke bijkomstigheden als lang haar, hij kan zich, politiek gezien op niet altijd goede gronden opwinden over nakend rood gevaar en andere bijverschijnselen van onze sociaal democratische welvaartsstaat. Allemaal zaken die een jongere generatie behoorlijk in het verkeerde keelgat kunnen schieten. Het zijn echter allen zaken die met zijn kwaliteit van schrijver niets van doen hebben, al worden ze nadrukkelijk in de beoordeling betrokken. De vent wordt aan zijn vorm gemeten en men meent tot de ontdekking te komen dat daar verschil tussen zou bestaan. Er waart een vreemde religie door dit land die zich huiverig betoont tegenover iedere schrijver die zich niet conformistisch links opstelt. Blijkt de schrijver bewezen te hebben over de nodige kwaliteiten te beschikken, dan ontaardt die huiver in een gevoel van ongemakkelijkheid, giecheligheid of botte haat.

De zonen hanteren doctrines waarin de literatuur een andere plaats inneemt dan bij de vaders. Zo kan het inderdaad gebeuren dat wat ik buitenliteraire elementen wil noemen, wel degelijk tot de intrinsieke elementen blijkt te behoren. Maar is dat wel helemaal eerlijk en is het bovendien wel helemaal juist?

Hermans is een gematigd conservatief en binnen dat domein een gematigd anarchist al is dat laatste in zijn geval meer een psychische - het eerste meer een rationele zaak. Alsof men dat vanaf zijn allereerste pennevrucht al niet had kunnen weten. Het conservatief zijn van een Hermans heeft immers alles te maken met het

feit dat hij een romacier is. Een romancier die zich zo nu en dan in meer essayistisch getinte stukken bloot geeft voor wie hij is. Nu is eigenlijk iedere romancier tot op zekere hoogte een conservatief, al is het heel goed mogelijk dat menige romanschrijver zich in stukken van meer beschouwelijke aard kan uitgeven voor een progressief. Dat is een redenering waar men niet aan wil, vandaar het ongemak, de haat en in het beste geval de giecheligheid. Laat ik bekennen dat ik in eerste instantie ook nogal geschrokken ben van de inmiddels voor mij evidente relatie tussen conservatisme en de curieuze aandrang romans te willen produceren. Dat ik daarmee op een niet geheel verkeerd spoor zat werd me bevestigd door Martin Ros die zich al een mensenleven lang met dit soort zaken onledig houdt. Zonder nu verder Ros als kroongetuige te willen aanhalen, moet ik daar toch even nader op ingaan.

Als ik in het kader van dit verhaal het woord conservatief even mag vervangen door reactionair wie zou het me kwalijk nemen? Het laatste woord klinkt in het huidige taalgebruik nog beledigender dan het eerste en het brengt in zijn betekenis duidelijker tot uitdrukking wat ik zeggen wil. Een reactionair is iemand die streeft naar behoud en/of herstel van het oude, eventueel van het bestaande in het licht van het komende. En wat wil een romanschrijver anders? Wat kán hij anders, wil hij als romanschrijver functioneren? Of hij nu chroniqueur is als Balzac, oproeper van vervlogen kinderjaren als Alain-Fournier, beschrijver van eigentijdse verschikkingen als Céline, ja zelfs een aanklager als Zola, hij heeft ten allen tijde behoefte aan het oude of bestaande. Het is het materiaal waarmee hij werkt, waar hij niet buiten kan. Wat in beweging is laat zich nog niet beschrijven omdat het nog geen vorm heeft aangenomen. Wat moet de romanschrijver ermee? Het is zijn conservatieve inslag die hem tot romancier maakt, tot de koesteraar van wat is of is geweest. Het reactionair zijn is natuurlijk het duidelijkst in die gevallen waarin een voorbij verleden geidealiseerd dan wel in behandeling wordt genomen. Het is het meest problematisch in die gevallen waarin een bestaande situatie wordt bekritiseerd omdat de schrijver er een betere voor in de plaats verwacht. Het in beweging willen brengen is in dat geval dan wel het beoogde effect, romantechnisch gezien moet de schrijver het bestaande kunnen usurperen, wat ook al een dubieuze affaire is. Bovendien zal de schrijver, of hij wil of niet een zekere affectie voor het te bekritiseren tijdspatroon moeten hebben, ware dat niet het geval dan zou zijn product niet meer dan een pamflet worden. Waar houdt bij Toulouse Lautrec de geilheid op en begint de maatschappijkritiek? Om het probleem maar even bondig samen te vatten.

Het is duidelijk dat ik het hier heb overschrijvers die in de negentiende-eeuwse, voor mijn part burgerlijke romantraditie werken. Voor hen die deze om welke reden ook wensen te doorbreken en andere, desnoods agogische elementen in hun werk willen halen, geldt dit in mindere mate tot in het geheel niet. Zij leggen dan ook andere normen aan voor de roman, sterker, zij houden zich niet met romans bezig. Hun normen te willen toepassen op de traditionele roman en de schrijver daarvan hun motivaties te willen opleggen houdt zoveel in als het meten van afstanden in eenheden van gewicht. Wie de burgerlijke schrijver zijn burgerlijke instelling verwijt, verwijt de koe dat ze melk geeft.

Terug naar Hermans. Als romancier schrijvend over tijden en toestanden die in zekere mate versteend zijn zodat hij ze kan hakken tot de monumenten die zijn romans zijn. Als polemist en essayist alles verwerpend wat beweging in de dingen dreigt te brengen. Hermans boze brieven zijn in meerdere opzichten misschien wel een kwestie

van lijfsbehoud. En wie zou het de romanschrijver kwalijk willen nemen dat hij zich verzet tegen het vloeiende? Alleen de inkt moet vloeien, daar gaat het om. Wie Hermans zijn conservatisme verwijt is erger dan een reactionair, hij is iemand die de schrijver zijn ambacht niet gunt. Dat moet welhaast een vadermoordenaar zijn.

V.F. HERMANS: Boze brieven van Bijkaart de Bezige Bij 408 blz. 29, 50

Niets mag verloren gaan
over de poëzie van Huub Beurskens
Peter Nijmeijer

Precies een jaar geleden, in januari 1977, verscheen bij Meulenhoff het officiële debuut van Huub Beurskens, *Cirkelgang*. Het komt niet vaak voor dat debutanten direct al vormtechnische problemen in hun werk bij de staart pakken en iets met taal als plastische materie willen doen, zoals Beurskens in deze bundel, dus men zou verwachten dat voor- en tegenstanders van dit in ieder geval serieuze debuut zich zouden melden. Maar nee hoor, de reactie van de totale Nederlandse poëziekritici was er een van een volstrekt stilzwijgen (op een summier stukje van Korteweg in Het Parool na).

Naar redenen daarvoor valt slechts te gissen, maar ik heb de indruk dat de heren (waar zijn de dames die poëziekritieken schrijven?) een volslagen onvermogen om deze poëzie adequaat tegemoet te treden mag worden aangewreven.

Het ontbreekt vele van de nu optredende kritici (met uitzondering van Bernlef en Bloem) blijkbaar aan de literaire bagage en wil om een wat minder gangbare bundel als die van Beurskens op een of andere manier te verwerken. Een debuut dat iets meer beoogt dan een doorsnee bundel mag toch zeker op een of andere vorm van onthaal rekenen, zelfs als het, zoals ook hier het geval is, wat meer op aanwijsbare invloeden leunt dan de naar originaliteit hunkerende pennelikkers goeddunkt. Onderstaande recensie die, in een iets andere vorm oorspronkelijk in wijlen Hollands Diep zou verschijnen, probeert wat dat betreft iets recht te zetten.

De dichter die zich tegen ‘het bedrog van het realisme’ te weer wil stellen, kan zich beter niet in de wereld van zijn eigen taalpatronen opsluiten, maar zal zich (laten we zeggen, om niet onleesbaar te worden) toch in zekere mate moeten bedienen van de heersende grammatica en omgangstaal. Hij kan de betekenis van woorden tot nul reduceren, maar hij kan er ook van uitgaan dat de woorden die hij gebruikt al een wereld van betekenissen in zich dragen, en dat de onverwachte verbindingen die hij hen in zijn werk laat aangaan voor nog meer associaties zullen zorgen. Wil het ‘andere’ dat hij wil ontdekken ook werkelijk effectief naar voren komen, dan zal hij juist voor een confrontatie van het gangbare en het nieuwe moeten zorgen.

Eén zo'n dichter die bijna constant op de rand van het gang- en spreekbare balanceert, maar steeds weer naar zijn eigen taalterritorium terugkeert, is Huub Beurskens. In zijn poëzie bestaat er een (voor hem) onvermijdelijke zucht naar het ‘andere’ dat zich achter de vernislaag van het cliché-realisme bevindt, maar tegelijkertijd ook een wens om dit, bijv. door ‘harde montage’, af te zetten tegen de traditionele manier van schrijven. Beurskens streeft ernaar iets op poten te zetten dat ook eigenhandig op die poten kan blijven staan, maar dat de confrontatie met de *Umwelt* niet uit de weg gaat.

In zijn tweede bundel *Cirkelgang* (die ik gemakshalve maar als zijn debuutbundel beschouw omdat zijn overigens minder geslaagde eerste bundeltje, *Blindkap*, door de kleine Zeeuwse uitgeverij Opus 2 werd uitgegeven, en daardoor geen landelijke verspreiding en bekendheid kreeg) probeert hij die confrontaties zichtbaar te maken met behulp van antithesen, breukreliëfe ellipsen, botsende montages, enz.

In de eerste cyclus, *'Vorsttocht'*, een van de vijf reeksen uit de bundel, doet zich al direkt een abrupte afwisseling van een koud en een warm landschap voor. Koud en warm worden op een dialectische manier tegen elkaar uitgespeeld. Niet toevallig, neem ik aan, wordt al in het eerste gedicht van de cyclus het thema van de verwisselbaarheid aangestipt:

steenarend beschrijft en keert
de lucht en weer en on-
ophoudelijk los van zichzelf
tot zichzelf in en terug

steeds aquila (chrysaëtos)
jager die cirkelend spiedt
dan staat en bidt

wordt er in barstige voren
verschanst naar boven gestaard?

(met gedrukte lepels?)

(met gespannen haan?)

Behalve dat er hier, met name in de eerste strofe, sprake is van een programmatische beschrijving van Beurskens' eigen poëtische methode, wordt in concreto de rol van de steenarend van een vraagteken voorzien. Hij kan zowel jager als prooi zijn. De mogelijkheden worden gesteld, verwachtingen worden gewekt, maar er wordt geen keuze gedaan. In het verdere verloop van de cyclus blijkt er wel een jager in een wachtkuil beneden met de vinger aan de trekker te zitten loeren ('ruik je al gebraad?') maar zelfs dan gebeurt er niets, de vogel wordt niet neer gehaald. Door het uitstellen van de keuze wordt er een spanning opgebouwd die de werkelijkheid even op losse schroeven zet. Er wordt benadrukt dat er slechts een magere marge bestaat tussen indringer en slachtoffer. Voor Beurskens zijn die twee onlosmakelijk met elkaar verbonden.

Dat over elkaar heenschuiven van verschillende werkelijkheidslagen is door Beurskens trouwens in deze hele eerste cyclus tot principe verheven. Zijn veelvuldige gebruik van citaten, die in een enkel geval zelfs samen het gehele gedicht kunnen vormen, is daar een facet van. Ook vormt elk volgend gedicht vaak een relativerende aanvulling op, of een antithese van, het voorgaande. Zo eindigt het twee-

de gedicht met de regel ‘wie niet op weg is is gezien’ en begint het derde met ‘wie wegloopt/wordt gehoond gemeden’, waarbij alweer de hopeloosheid van het kiezen wordt aangegeven. Frappant is ook de overgang van het derde naar het vierde gedicht: eerst bevinden we ons in een ijslandschap, maar daarvan worden we direct verlost door een ironiserend gebruikt citaat uit een folder over zonnebrandolie.

Dat Favereyaanse afbreken komt vaker voor in deze poëzie. Verderop in de cyclus *‘Vorsttocht’*, aan het eind van een gedicht, wordt er van een gids die de ‘men’ in een grot heeft rondgeleid gesteld:
(dezelfde jongen die in 1940 de grot ontdekte, toen zijn hond
en stokt het gedicht. Dit begin van een anecdote wordt meedogenloos afgebroken (zelfs zonder dat de haakjes ooit weer gesloten worden) om plaats te maken voor de harde werkelijkheid van het daaropvolgende gedicht:

> *‘must fight it out to the last bis-*
> *cuit, but can't reduce rations’*

(een citaat van poolreiziger Scott). De lezer mag het gezapige verhaal zelf afmaken, maar moet zich er wel van bewust zijn dat het in feite nutteloos is.

Wat er in *‘Vorsttocht’* geïllustreerd wordt, is het besef dat er in poëzie nog wel een overlevingskans bestaat, maar dan wel buiten de tijd om. De tijd moet stopgezet. De laatste regel van de cyclus stelt dan ook, bijna triomfantelijk, vast: ‘Het spoorloos reizen kan beginnen’. Elders,in de minder overtuigende *‘Athosportretten’*, bestaat er een behoefte om te verstenen, om een fossiel te worden:

> *tot zijn bekken in het steen*
> *staat hij eenkennig*
> *manshoog helsalleen.*

Vaak treden in *Cirkelgang* zulke eenkennige (en helsallene) geïsoleerde personages of voorwerpen op, zoals bewoners (monniken) van de berg Athos, in alle eenzaamheid vorsende archeologen of poolonderzoekers, mummies, fossielen, en de Robinson Crusoë-achtige figuur uit de cyclus *‘Een strenge les in onrust’* die langzamerhand anoniem wordt doordat hij in het hem omringende landschap opgaat.

Het is alsof de dichter wil benadrukken dat zijn personages (en parallel daaraan ook zijn gedichten) wel alleen moeten staan en een eigen wereld moeten scheppen om überhaupt te kunnen bestaan. Uit de geïsoleerde situaties waarin Beurskens zijn personages voert, komen de meest elementaire bestaansvoorwaarden en daarmee de extreme kanten van de werkelijkheid naar voren.

Cirkelgang eindigt met een cyclus die anders van toon en opzet is, en nog explicieter dan de voorafgaande cycli naar het dingkarakter van het gedicht verwijst. In *‘Egyptisch’* is, anders dan in het transparante (vaak koude) landschap van *‘Vorsttocht’* sprake van een hermetische en krioelende hitte. De gedichten zijn veel meer besloten en in zichzelf gekeerd. Veel minder hoeft de mythe ook vertaald te worden. Wanneer het tweede gedicht een van deze cyclus, dat over een monoliet gaat, uit één langgerekte zin bestaat, dan is dat een illustratie van het feit dat een monoliet een monument of beeldhouwwerk is die uit één steen gekapt is.

De opvattingen die achter deze poëzie steken zijn natuurlijk niet uit de lucht komen vallen. Beïnvloeding door vroeg- of laat-expressionistische dichters als Georg Trakl en Gottfried Benn lijkt niet onwaarschijnlijk. Net als deze Duitse dichters ziet

Beurskens ‘Het kunstwerk als overlevingskans, als autonoom spoor’ (zoals hij zelf schrijft in zijn artikel ‘De methode van Trakl’, gepubliceerd in Gedicht no.11) als enige oplossing voor de moderne poëzie. Toch verschilt Beurskens van genoemde dichters doordat zijn poëzie ruwer is - op een hardere montage van ongelijksoortiger materiaal berust en een expres minder gepolijst enjambement, waardoor ook zijn proces van ‘zicht maken’ te volgen is - en zich meer in de richting van het stilleven begeeft. Een nadeel van *Cirkelgang* is dat Beurskens nog erg veel tegen de poëzie van zulke uiteenlopende dichters als H.C. ten Berge en Willy Roggeman (en daarmee zijn ook de koudeen hittepool van deze poëzie aangegeven) aanleunt. De nieuwe poëzie, die dit voorjaar in de bundel *Op eigen schaduw hurken* bij Meulenhoff wordt uitgegeven en die hier en daar al in de tijdschriften naar voren is gekomen (o.a. de gedichten uit de serie ‘Amarna’ die in dit nummer van BZZLLETIN staan afgedrukt), wijst al meer op een uitwerking, en in Beurskens' geval ook een bijzetting, van de bedrieglijkheid van het realisme. Beurskens maakt daarvoor gebruik van een literair equivalent van het kubisme. Anoniemer en objektiever kan, althans in de poëzie, bijna niet. Wie zo geïnspireerd met materie omspringt als Huub Beurskens, en zo'n diep geloof in de dingen zelf heeft, zal die dingen op den duur ook voor zichzelf laten spreken en een bestaan laten leiden die met dat van de maker slechts toevallige feiten gemeen heeft. Hij zal uiteindelijk kiezen voor het gedicht als artefact.

HUUB BEURSKENS: Cirkelgang
Meulenhoff 69 blz. 19, 50

De laatste gedichten van Jotie 't Hooft
Hans van de Waarsenburg

In de nacht van 5 op 6 oktober 1977 overleed te Brugge de dichter Jotie 't Hoof t Hij is 21 jaar geworden. Men heeft hem voor een zieken huis gevonden, waar hij neergelegd moet zijn. Doodsoorzaak: overdosis cocaïne en geen amfetamine zoals in de Haagse Post (5-11-'77) werd vermeld.

Nauwelijks de basisschool ontgroeid, begint Jotie 't Hooft met drugs te experimenteren; het begin van een einde met duidelijk zicht: de dood.

Op 19-jarige leeftijd debuteerde hij met de bun del: ‘SCHREEUWLANDSCHAP’. In Bzzlletin- 32 (januari 1976) besteedde ik aan deze bundel de nodige positieve aandacht. Ik eindigde mijn bespreking door te stellen, dat ik verdomde benieuwd was, hoe hij, Jotie 't Hooft, zich de komende jaren zou ontwikkelen. Het blijken nu, niet eens 2 volle jaren te zijn geworden. Genoemde debuutbundel kreeg ten onrechte te weinig aandacht in de Nederlandse kritiek.

Een jaar later verscheen zijn 2e bundel;

‘JUNKIEVERDRIET’. Voor deze bundel kreeg hij de Reina Prinsen Geerligsprijs. Een verdiende onderkenning van zijn jonge talent en begaafdheid. Beide bundels zitten vol met doodsbeelden, -herinneringen, -aanhalingen, -benoemingen, -bevestigingen, -omschrijvingen.

Naast drugs vormde de dood een obsessie, een bezetenheid voor Jotie 't Hooft. Een obsessie die buiten de poëzie gedempt of gecultiveerd werd door een hartstochtelijk bezig zijn met Zwarte Magie. In het gedicht ‘AMAZONNAN’ wordt indirect gerefereerd aan de ‘Zwarte Mis’. Het laatste gedicht uit deze bundel ‘ODE AAN DE BUREN’ is een soort afrekening met de buren/gluurders. In de laatste strofe roept hij de dood over hen af via Satan, ‘zijn hartsvriend’.

‘DE LAATSTE GEDICHTEN’ - het zijn er precies 12-werden geschreven in de nacht voorafgaande aan zijn dood: 3 op 4 oktober. Dat ze een bewust geschreven afscheid zijn, wordt de lezer al spoedig duidelijk gemaakt.

Het eerste gedicht ‘SCHULDBEKENTENIS’ eindigt met de zin:

‘Ik ben de wereld, in mij is onstuitbaar de doodsbloem ontloken.’

Jotie 't Hooft heeft in zijn leven voor de nacht de schaduwzijde, de dood, *gekozen*.

In het gedicht ‘EEN BRIEF’:

‘Lieve dood, ik neem afscheid van jou in de koorts in het ochtendlicht, in de maandag
die mij wekte en diep in mij weet ik: wat ik blindelings volg

is uw toorts.’

In hoeverre deze keuze een keuze is geweest na een strijd met het leven, de liefde is moeilijk na te gaan. Tegen de alles overheersende dood staat -hoe kan het ook anders- de liefde, misschien nog meer de *warmte* (huidwarmte, tederheid vooral) als mager en mislukt alternatief. De gedichten ‘NOG EEN BRIEF’, ‘HET MEISJE INGRID’, ‘ANN’ en ‘AMAZONNAN’ wijzen in deze richting.

Door welke diepere oorzaken dan ook, moeten het leven, de liefde het in ‘DE LAATSTE GEDICHTEN’ afleggen t.o.v. de duisternis, de dood. Met deze dunne bundel laat Jotie 't Hooft ontroerende gedichten na, die voor mij persoonlijk een tragische dimensie krijgen door zijn te vroege verscheiden.

Het is hier (nog) niet de plaats om op allerlei détails van zijn leven en werk in te gaan. Als lezer ontkom ik er echter niet aan, te konstateren, dat in zijn laatste levensperiode, zich enkele zaken hebben voorgedaan, die zijn gewilde en onontkombare dood misschien hebben versneld.

Na het gedicht ‘HET MEISJE INGRID’ en voor de 2 gedichten ‘ANN’ en ‘AMAZONNAN’ treffen we het gedicht ‘EENZAAMHEID/GEMIS’ aan. Dit gedicht werkt als caesuur en overgang. Deze caesuur die zou kunnen duiden op ‘HET MEISJE INGRID’ (waarom anders pal achter dit gedicht gezet?) begint a.v.:

‘Het is gebroken tussen ons...’.

Stelt men het auto-biografische gegeven Ingrid, Joties vrouw, tegenover het niet bekende meisje Ann, dan werpen deze gedichten en hun volgorde een ander schaduwlicht.

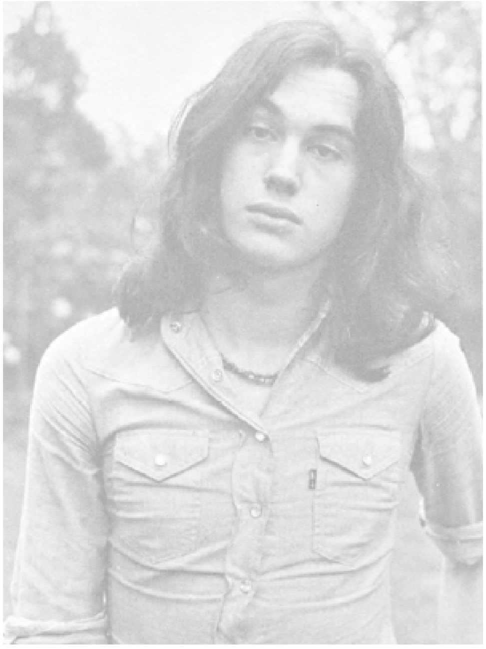
‘DE LAATSTE GEDICHTEN’ zijn niet alleen ontroerend, maar daarnaast intrigerend: zij laten vraagtekens achter.

‘DE LAATSTE GEDICHTEN’ zijn de allerlaatste gedichten die Jotie 't Hooft geschreven heeft. Zijn literaire nalatenschap bestaat uit 2 persklaar gemaakte bundels, tientallen afzonderlijke gedichten, diverse verhalen en twee bloemlezingen.

Op dit moment echter ligt er voor de geïnteresseerde lezer een groot-zwart gat. Hij kan slechts de hoop uitspreken, dat de uitgever op dezelfde verantwoorde wijze met het publiceren van deze nalatenschap zal omspringen, als met deze fraai uitgevoerde bundel. Daarom heeft het geen zin om op dit moment te komen tot een definitief oordeel omtrent het dichterschap van Jotie 't Hooft. Deze bespreking wil daar ook geen bijdrage toe zijn. Als lezer wilde ik slechts enkele punten aanstippen bij dit tragische overlijden van een erg jonge, talentvolle dichter.

Persoonlijk heb ik hem een beetje gekend, af en toe met hem gesproken en één keer, niet zo lang voor zijn dood, hebben we in het carboon

gedichten voorgelezen, samen met o.a. Eddy van Vliet, Leo Herberghs en Wiel Kusters.



Jotie 't Hooft

Naast een talentvol dichter was Jotie 't Hooft gewoon een aardige jongen, een kind nog, klappertandend, op de vlucht in dit vreemde licht, een reíncarnatie van angst en verdriet, terecht gekomen in een persoonlijk, zo menselijk, Antartica, waar niets anders overblijft dan:

‘eens als schedel vriend te zijn
van anderen als wanhoop hen bevriest’

(uit: Junkieverdriet.)

JOTIE 'T HOOFT: De laatste gedichten Manteau 32 blz. 13, --

Wat er weer met die kleine man gebeurde
Clara Eggink

Waar? O, ditmaal toevallig in de U.S.S.R. Want daar gaat het - ondanks alle verbazingwekkende, raadselachtige mededelingen - blijkbaar zoals overal ter wereld. Het onbekende, ongeachte, onbelangrijke, ongetelde, onontwikkelde, ongevraagde individu is er, zoals altijd en overal, de pineut.

Eigenlijk zou je, afgaande op het lot van de pineut, de landen van de wereld in twee groepen kunnen verdelen. De ene groep waarin de pineut, ook wel schlemiel genaamd, zijn leven lang van jong tot oud in zijn hoekje blijft, nauwelijks toekomt aan de levensstandaard van Jan Modaal of daar dikwijls onder blijft. Alle welvaartsverschijnselen gaan aan hem voorbij en zich beklagen doet hij niet. ‘Hij gaat en is’, om met een variant op de oude dichter J.C.J. van Schagen te spreken. Niemand bemoeit zich met hem en ook niemand trekt zich iets van zijn lot aan. Maar hij heeft eeuwigheidsvolume.

In de tweede groep landen, die onder een totalitair regiem lijden, is het pineutendom evenzeer een normaal verschijnsel maar zij hebben het er iets minder makkelijk. Daar kan het voorkomen dat zelfs de pineut door het onvoorstelbaar vertakte bureaucratendom en het koddebeierscorps bij de zielige nek wordt gepakt. Doch ook daar is het pineutendom groot en uitgebreid en met het merendeel gaat het als met zijn soortgenoten in de malsere landen: geborenbeetje ademen-dood.

Nu stel ik mij voor dat de U.S.S.R. vooral is bevolkt met pineuten. Met - laat ons zeggen - op iedere honderd pineuten één slimmeling. Dat is wellicht nog wat hoog geschat, maar tot de slimmerds reken ik nu alleen die figuren die, hoe dan ook, kans hebben gezien een greintje macht te pakken te krijgen. Al is het maar over twee pineuten. En in wezen zijn die slimmelingen ook de pineut als het er op aan komt.

Zo ziet de wereld er wel ongeveer uit m.i. Tenzij - er iemand opstaat, zelf uit het pineutendom voortgekomen maar door een of ander wonderlijk mutatieverschijnsel voorzien van een extra hersenlobje. Dit laatste maakt dat hij om zich heen gaat kijken en zijn broederpineut uitkiest om hem weer eens onsterfelijk te maken. Zo een is de Russische schrijver Wladimir Wojnowitsj. En dankzij hem staat ditmaal de pineutsoldaat Iwan Tsjonkin meer dan levensgroot temidden van een kolchoz-vol pineutboeren. Wojnowitsj was van huis uit zelf een pineut. Hij groeide als kind op in een afgelegen dorp - waarschijnlijk zoiets als Rode uit zijn roman ‘De Merkwaardige Lotgevallen van soldaat Iwan Tsjonkin’. Hij groeide op tijdens de tweede wereldoorlog. De school lag ver van het dorp en hij leerde nagenoeg niets. Toen hij onder dienst moest, was hij toch nog timmerman geworden en bij de soldaten bracht hij het zowaar nog tot mechanicien. Maar zelfs met deze ambachten kon hij na de oorlog niet aan werk komen.’ Het extra hersenlobje bracht hem er toe een vers te gaan schrijven. Dat zond hij naar de Legerkrant en tot zijn niet te beschrijven verbazing werd het geplaatst.

Nu schijn je in de U.S.S.R., net als voor andere methoden om aan je brood te komen, opleidingsinstituten te hebben voor het schrijven. Wojnowitsj begaf zich met moeite naar Moskou, begaf zich naar zo'n instituut voor de letteren, deed een soort examen en werd aangenomen. Eilaas, men vond dat zijn naam een Joodse klank had en toen werd hij weer afgewezen.

Hij vond wat werk in de bouw, schreef verhalen, trouwde, woonde met drie gezinnen in één kamer (1960) en raakte bij toeval bij de radio.' Daar overkwam hem het wonder dat hij het lied schreef dat de hymne van de kosmonauten geworden is. In de kosmos aangekomen, werd het door de vliegers gezongen en dan zong Chroestjov het ook. Daarna verging het hem wel wat beter maar hij had de euvele moed Solsjenitsjin te verdedigen en voorts heeft hij zelf gezegd: 'Hoe beter je schrijft hoe minder mogelijkheden tot publcatie je hebt'. Wij kunnen hem dus weer gerust de pineut noemen. Geen wonder dat Wojnowitsj van het pineutschap alles af weet. Uitgegeven mag hij niet meer worden.

Iwan Tsjonkin, zijn held, is een gewoon mannetje, dom in de ogen van zijn meerderen maar pienter in de dagelijkse dingen. Dom noemt men hem omdat hij geen gevoel heeft voor kadavergehoorzaamheid. Zelfs in de houding staan kost hem moeite. Hij is van aanleg een goede boer die het land kan bewerken en paarden verzorgen. Maar soldaat moet en zal hij wezen, dus die eigenschappen komen niet tot hun recht.

Op een dag wordt hij - met het heilige kruis achterna - weggezonden naar een afgelegen dorp om een neergestort vliegtuig te bewaken. Een week rantsoen krijgt hij mee. Daarna wordt hij totaal vergeten. De kolchoz waarin hij terecht komt is bevolkt met zijn soortgenoten. Het vliegtuig is neergestort vlak naast de moestuin van de ongetrouwde Njoera, die postbode is. Het paar vindt elkaar. Plichtsgetrouw als Iwan is, trekt hij de heining van Njoera's moestuin door om het vliegtuig heen en het paar zou in zijn eindeloze simpelheid tevreden aan hun eindje gekomen zijn, als Tjonkin niet een brief naar zijn commandant gestuurd had om zijn volgende rantsoenen. Njoera, de postbode onderschept die brief, want zij voelt er niets voor de man in haar bed en in haar tuin kwijt te raken.

Gewone, kleine menselijke gebeurtenissen in het pineutengemeenschapje dat toevallig kolchoz heet omdat het in Rusland ligt en niet ergens op het franse, engelse of N. amerikaanse platteland b.v. Naast hen woont de kweker Gladysjew die probeert aan één plant tomaten (boven) en aardappelen (onder) te laten groeien. Mij doet

dat denken aan de oude Tentamount uit Huxley's Point Counterpoint, die dag en nacht bezig is kikkerpoten bij hagedissen in te planten of iets dergelijks.

Dan vind je er de kolchozbaas Goloebjev met zijn veel te mooie rapporten, altijd in angst voor controle - een ogenblik ziet hij zelfs Tsjonkin voor een controleur aan - en dientengevolge altijd dronken.

Als de oorlog met Duitsland bekend wordt, slaat de gemeenschap aan het hamsteren (een pracht van een tafereel), geruchten maken van de brave Tsjonkin een blijkbaar ergens in ijs achtergebleven Witrussische generaal en een heel regiment wordt op hem losgelaten. Echter niet voordat hij zelf een troepje spionerende politie gevangen heeft genomen en samen met zijn Njoera op het land heeft laten werken - eindelijk heeft de kolchoz dan werkelijk een grote oogst.

De verwarringen zijn eindeloos en grondeloos. Even is Tsjonkin een held en bevrijder; onmiddellijk daarop wordt hij gearresteerd en als landverrader afgevoerd. Maar ‘Ik kom terug!’ is zijn laatste woord tegen Njoera.

Natuurlijk komt hij terug. Wojnowitsj is van plan een paar vervolgen over zijn Iwan Tsjonkin te schrijven. Maar het is niet alleen daarom, dat hij terug zal komen. De pineut komt altijd terug.

Wojnowitsj is een groot schrijver en een groot satiricus en zijn boek is een grandioos boek. Dat hij in Rusland woont is een toeval. Iedere satiricus schrijft zijn eigen satire over zijn eigen stuk wereld, want de hele wereld vraagt erom. Een satiricus jammert niet, hij kent het lot van zijn pineut en weet dat het niet anders kan.

Hij ziet hem, hij leeft hem.

Pijn doet het te horen dat een boek als dit niet uitgegeven kan worden in het land van herkomst. Dit ziekmakende gebrek aan humor, aan zelfkennis, aan humaniteit geeft het tragische en het grootse aan dit boek. Want dit is nog weer een onderscheid tussen de beide groepen van landen, waar ik aan het begin van dit artikel over geschreven heb. De pineut is overal ter wereld, en in ieder land ter wereld zou dit boek vrijuit kunnen verschijnen behalve in een totalitair geregeerd land.

Er is één troost; het leven blijkt te kruipen waar het niet gaan kan. Leve de pineut - hij is het zout der aarde.

WLADIMIR WOJNOWITSJ: De merkwaardige lotgevallen van soldaat Iwan Tsjonkin
Vertaling: Gerard Kruisman
Meulenhoff 261 blz. 26,50

John Heartfield
Een revolutionair kunstenaar met een beperkte maatschappelijke werking.
Andre Matthijsse

In zijn voorwoord bij het boek *Montage: John Heartfield* signaleert Eckhard Siepmann dat in het 'burgelijke' standaardwerk over de schilderkunst in de twintigste eeuw van Werner Haftmann tussen de abstracte schilder Hans Hartung en de expressionist Erich Heckel geen plaats is ingeruimd voor de man die 'zelfs' in *Der Spiegel* is aangeduid als 'de grootste visuele agitator van de Duitse arbeidersklasse': John Heartfield. Waarmee Siepmann wil aantonen hoe vergeten Heartfield in de Bondsrepubliek wel is; of was.

Siepmann had, geloof ik, een gelukkiger voorbeeld moeten kiezen. Haftmanns werk is een 'Entwicklungsgeschichte' van de schilderkunst en als schilder neemt Heartfield daarin geen bijzondere plaats in. Maar gelijk heeft Siepmann wel.

In de toch in veel opzichten meer dan voortreffelijke *Grote Nederlandse Larousse Encyclopedie* volgt in deel elf na Hearst (William Randolph), de Amerikaanse krantenmagnaat, heart of Midlothian (The)- eenroman van Walter Scott, en het Engelse woord heat. De volgende naam is die van de Engelse politicus Edward Heath. Is de GNLE derhalve een? burgelijk' naslagwerk dat agitatoren niet op hun artistieke kwaliteiten of beroemdheid maar op hun politieke kleur beoordeeld? Of was de beroemde Heartfield pak weg drie jaar geleden (toen het betreffende deel van de GNLE werd samengesteld) nog zo vergeten dat de verantwoordelijke redacteur hem niet kende? Voor de zekerheid nog even in het volgende deel gekeken: Herzfeld (Ernst Emil) is de enige, hij was een Duitse archeoloog.

Hellmuth Franz Josef Herzfeld werd in 1891 in Berlijn geboren. Zijn moeder werkte in een textielfabriek, zijn vader was schrijver met een socialistische, anarchistische inslag; ook hij is in de boeken niet meer terug te vinden, ook niet in die welke de socialistische literatuur tot onderwerp hebben. Onbemerkt was hij echter niet. Door de tendens van zijn geschriften werd hij met gevangenisstraf bedreigd, waarom hij met zijn familie naar Oostenrijk vluchtte. Daar verdween zijn vader, zijn moeder kwam terecht in een zenuwinrichting, Hellmuth ging van het ene pleeggezin naar het andere. In 1908, hij woont dan in Wiesbaden, gaat hij er met een vriend vandoor, naar München, de plaats waar het op cultureel gebied toen allemaal gebeurde. Hellmuth werd ingeschreven op de koninklijke Kunstgewerbeschule en volgde de opleiding voor tekenleraar. In 1916, hij is inmiddels naar Berlijn getrokken en bevriend geraakt met Georg Gross, verandert zijn naam in John Heartfield. Niet zozeer uit protest tegen de overdreven Duitse vaderlandsliefde tijdens de eerste wereldoorlog, zoals meestal wordt gesuggereerd, alswel onder invloed van het Amerika-enthousiasme van zijn vriend, die zijn naam veramerikaniseerde tot George.

John Heartfield behoorde in 1918 tot de oprichters van de communistische partij in Duitsland; en hij bleef communist tot zijn dood in 1968; vanaf 1945 woonde hij in het socialistische deel van Berlijn.

Het werkelijk schitterende boek dat Eckhard Siepmann over Heartfield samenstelde, behandelt slechts een periode uit dit leven: ‘Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten Zeitung’, zoals de ondertitel luidt. Het boek was bedoeld als begeleiding van de door de *Elefanten Press Galerie* (Berlijn) georganiseerde Heartfield-tentoonstelling, waarbij tevens een uur durende Heartfield-film van Helmut Herbst hoort. Een minitentoonstelling (ca.dertig weken van Heartfield) en de film kunnen in Hamburg worden geleend.

Het boek, en de tentoonstelling, heeft vooral betrekking op de activiteiten van Heartfield als fotomonteur. En terecht, want aan de fotomontages ontleent Heartfield zijn belang.

Dat belang is niettemin een enigszins omstreden zaak geworden. John Heartfield begon als dadaist, agressief respectloos voor de burgelijke cultuur. Maar waar anders dadaisten, zoals Kurt Schwitters, hun werk als autonome kunst (of antikunst) beschouwden, zag Heartfield in dat hij zijn werk als een politiek middel kon gebruiken. Hij zette zijn fotomontages in voor de klassestrijd, tegen de oorlog, fascisme en imperialisme. In het feit dat Heartfield deze functie ontdekte en toepaste, ligt het revolutionaire karakter van zijn fotomontages. De visualisering was immers niet het gemeengoed dat het nu is. Met wat ‘knippen en plakken’ konden belangrijke maatschappelijke structuren zichtbaar worden gemaakt. Dat was nieuw en revolutionair. Maar het is de vraag of deze revolutionaire ‘kunst’ een adequaat maatschappelijke waarde heeft gehad.

In een tekst over de betekenis van kunst voor de brede lagen van de bevolking (zoals dat zo mooi heef) heeft Bert Brecht met betrekking op Georg Gross en John Heartfield opgemerkt, dat zij hun werk maar moeilijk onder de massa konden brengen.

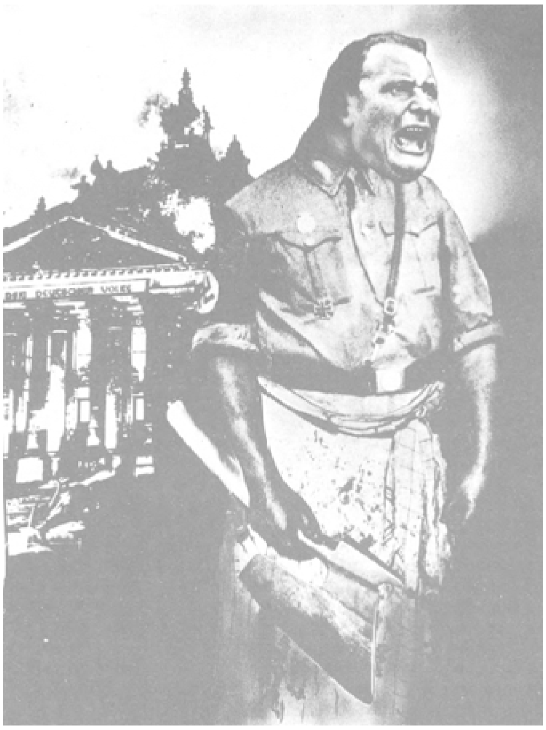
Zelfs onmiddelijk herkenbare en uiterst suggestieve fotomontages blijven een intellectueel gebaar dat een zekere kennis verondersteld. Die zekere kennis stoelde bij Heartfield op zijn communistische opvattingen.

Deze twee aspecten van het montagewerk van Heartfield maken het tijdsbepaald en beperkt in zijn maatschappelijke betekenis.

De organisatoren van de tentoonstelling - Tom Fecht en Eckhard Siepmann - hebben hier in zoverre begrip voor gehad, dat zij Heartfield even ‘beperkt’ hebben getoond, dwz. als fotomonteur vooral in dienst van de klassestrijd. Deze opzet is door Klaus Staeck, de meest vooraanstaande fotomonteur in het huidige Duitsland, nogal heftig aangevallen, Heartfield zou door deze opzet museumrijp worden gemaakt en daardoor onschadelijk, Heartfield zou worden gebruikt om

een oude ideologie mbt. de klassestrijd te actualiseren: is het werk van Heartfield goed dan was het partijstandpunt uit die dagen ook goed. Steack illustreert een en ander met het voorbeeld dat een redacteur van de Frankfurter Allgemeine Zeitung Heine, Wedekind en Heartfield als oppositionele kunstenaars roemde, Steacks werk tegelijkertijd als propaganda in de stijl van Goebbels afwees. Historisch geworden ideologie is niet meer gevaarlijk. En Steack wil voorkomen dat dit nu ook met Heartfield gebeurt.

WER BÜRGERBLÄTTER LIEST WIRD BLIND UND TAUB WEG MIT DEN VERDUMMUNGSBANDAGEN



De vraag is echter of dit mogelijk is. Terecht hebben Fecht en Siepmann Steack erop gewezen dat Heartfield op dit moment in de Bondsrepubliek óók communist zou zijn geweest, zodat hij niet in te zetten is voor de politieke doeleinden van bijvoorbeeld de SPD, de partij van Steack.

Merkwaardig genoeg heeft Steack geen kritiek op het boek van Siepmann, terwijl dat toch hetzelfde van opzet is als de tentoonstelling: in de eerste plaats documentair van karakter. En de in het boek opgenomen bijdragen van beroemde tijdgenoten van Heartfield, alsmede de vormgeving van Jürgen Holtfreter, maken het boek, hoe schitterend ook, beslist niet toegankelijk voor de brede lagen van de bevolking die Heartfield wilde bereiken.

ECKHARD SIEPMANN: Montage John Heartfield
van Gennep/Amsterdam
Elefanten Press Galerie/Berlin(west)
3e (verbeterde) druk 204 blz.(24×31) 24,50

Duitse Kroniek
Andre Matthijsse

Een uitzondering op de regel dat in deze rubriek geen plaats is voor vertalingen uit het Duits: de vertaling van Günther Wallraffs *Der Aufmacher. Der Mann der bei 'Bild' Hans Esser war*. In vertaling van Joke Moerbeek en Yvonne Scholten verscheen bij Van Gennep: *Günther Wallraff. Verslaggever van BILD*. Een uitzondering omdat Wallraff ter gelegenheid van deze uitgave in Amsterdam was en op een door Van Gennep georganiseerde persconferentie een en ander over de Duitse situatie vertelde. Bovendien werd die dag de grondslag gelegd voor een BZZTôH-manifestatie rond Wallraff. Op 13 en 15 mei a.s. organiseert BZZTôH respectievelijk in Den Haag (HOT) en Amsterdam (centrum Bellevue) avonden rond Günter Wallraff.

De Nederlandse vertaling van *Der Aufmacher* is de eerste buiten de Bondsrepubliek. Denemarken is inmiddels gevolgd, een Zweedse uitgave komt binnenkort, een Italiaanse is in voorbereiding.

Opmerkelijk is dat de Nederlandse uitgave vollediger is dan de oorspronkelijke. Na de publicatie van *Der Aufmacher* begon de Springerconcern (uitgever van Bild) een reeks van processen tegen Wallraff, die hebben geleid tot herziene passages of volledig veranderde passages. De Nederlandse uitgave laat dit zien: in de vertaling van de oorspronkelijke tekst zijn de gewraakte passages onderstreept, achterin het boek is dan terug te vinden hoe die passages in nieuwe Duitse edities zijn geworden.

Overigens vormen die processen een tactische strijd op zichzelf. De opzet van het Springerconcern is tweeledig. Enerzijds vormen die processen een financiële uitputtingslag waarin Springer de sterkste lijkt. Tot nu toe hebben deze processen Wallraff al zo'n 80.000 Mark gekost. Vecht Springer bepaalde details aan die hem niet essentieel voorkomen, dan verzet Wallraff zich niet daartegen; kostenbesparing. Anderzijds is het het Springer-concern er om te doen de gehele uitgave uit de markt te krijgen. Om dit te bereiken wordt op dit moment een proces in Hamburg gevoerd met als onderwerp al die passages waarin Wallraffs Bild-chef wordt genoemd. Als Springer dit proces wint, is het boek kapot.

En wat eigenlijk nog belangrijker is: zo'n uitspraak kan een precedent scheppen, dat een bedreiging inhoudt voor Wallraffs werkwijze in het algemeen. Een van de aardigste opmerkingen van Wallraff tijdens de persconferentie was die waarin hij 'Bild' een soort dinosaurus noemde. Veel pantser, weinig hersenen, een wezen dat tot uitsterven is gedoemd; zo ver is het echter nog niet.

Opwekkender nieuws uit de Bondsrepubliek. De metaalbond heeft van *Der Aufmacher* voor haar leden een 'Sonderdruck' tegen kostprijs vervaardigd. DM 2,80, een pakje sigaretten dus. Met een eerste oplagen van 20.000 exemplaren.

Manifestaties voor arbeiders leverde in een periode van acht weken 40.000 sympathisanten (sorry voor het woord) op, die niet meer naar 'Bild' grijpen.

Uit de reacties op het boek bleek een onverwacht neveneffect van de in 'Bild' tegen Wallraff gevoerde hetze: 'Bild'-lezers werden door de lastercampagne in hun krant toch wel nieuwsgierig naar het boek, kochten en lazen het... en kozen partij voor Wallraff; 'Bild' is dan ook vrij snel met die campagne gestopt. Een andere keer dat 'Bild' zich vergiste, was in de tijd dat *Der Aufmaaher* werd gedrukt. Het was

toen al bekend dat het boek in voorbereiding was en Springer had kans gezien iemand in de vriendenkring van Wallraff te laten binnen dringen. Inmiddels was het gerucht verspreid dat het boek in Zweden zou worden gedrukt. Toen de spion werd ontdekt, werd hij niet ontmaskerd maar gebruikt. Hem werd te verstaan gegeven dat Zweden inderdaad een met opzet verspreid gerucht was, dat het boek echter in Nederland zou worden gedrukt. Springer stuurde daarop iemand hierheen. Maar mooi dat *Der Aufmacher* gewoon in de Bondsrepubliek werd gedrukt, bij (zoals Wallraff het uitdrukte) een heel grote drukkerij.

Tenslotte nog iets over het politieke klimaat waarin ‘Bild’ zo uitstekend vegeteert. Wallraff herinnerde aan de uitspraak van bondskanselier Helmut Schmidt dat het voor politici (politieke) zelfmoord is om zich tegen de ‘Bild’-Zeitung te keren. En Wallraff zelf beschikt over documenten waaruit blijkt dat tijdens de zgn. koude oorlog de toenmalige bondskanselier Adenauer, CSU-leider Strauss én de krantenmagnaat Springer regelmatig in het geheim bijeen waren om de te volgen politieke lijn te bepalen. De neerslag daarvan was dus niet alleen in het politieke klimaat maar ook in de zo massale Springerpers terug te vinden; waarmee weer een stukje van de Duiste communistenangst is verklaard.

Günter Wallraff legt, gezien dergelijke samenhangen, een direct verband tussen de terroristische escalatie en ‘Bild’-publicaties. De hetze die ‘Bild’ van begin af aan heeft gevoerd tegen de Baader/Meinhof-groeperingen - van begin af aan in termen van beesten en onmensen - bracht deze in een situatie waarin geen weg terug meer geeft. Wallraff is er van overtuigd dat het zonder de invloed van ‘Bild’ en de overige Springer-bladen met het terrorisme in de Bondsrepubliek niet zo ver gekomen zou zijn.

Het is precies deze opvatting die Heinrich Böll al in 1972 zo emotioneel op ‘Bild’ deed reageren, het begin van een hetze tegen Böll als ‘sympathisant’ die nog steeds niet is uitgewoed en aan de andere kant Böll zijn boek over Katharina Blum deed schrijven. Terwijl ook de toekenning van de Nobel-prijs voor literatuur aan hem werd aangevochten.

Het escalerende karakter in het politieke klimaat heeft er dit najaar toe geleid dat circa 150 Westduitse intellectuelen - onder wie schrijvers als Böll, Grass, Lenz, de graficus Staeck - zich hebben verenigd in een 'laatste' poging om de democratie in de Bondsrepubliek te redden. Bijeen om de vijftigste verjaardag van Günter Grass te vieren, werd het intiatief geboren om als een vorm van voortzetting van de 'Bürgerinitiatieve', waarmee in 1969 de SPD werd gesteund, nu rond het democratisch-socialistisch tijdschrift *L 76* (uitgegeven door Böll, Grass en Carola Stern) politieke offensieven te beginnen tegen de afbrokkeling van de Westduitse rechtsstaat. Böll: We zijn wakker geworden. Het behoud van de democratie wordt niet meer klakkeloos aan de regerende SPD overgelaten.

Heinrich Böll. Op 21 december jl. werd hij zestig jaar. Voor zijn uitgevers aanleiding om een begin te maken met de uitgave van zijn verzameld werk. Gepubliceerd is inmiddels een cassette met alle tot op heden verschenen romans en verhalen: 2800 bladzijden gebundeld in vijf delen. Een tweede cassette met vijf delen (hoorspelen, toneel, essays, reden, interviews etc.) is voor het voorjaar van 1979 aangekondigd.

Eigenlijk komt deze uitgave voor Böll op een juist moment. Zonder enige argumentering wordt hij afgeschilderd als een opruiend auteur. Zijn sinds het begin van de jaren zeventig gevoerde verdediging van de rechtsstaat heeft hem slechts het image van sympathisant van de Rote Armee Fraktion opgeleverd. De nadruk die door de nu verschenen uitgave op zijn romans en verhalen wordt gelegd kan in dit opzicht verfrissend werken. Juist in het 'fictieve' proza komt het denken, ook het politieke denken, van Böll het best tot uiting.

Dat denken bevat zeker anarchistische elementen, maar allesbehalve in militante betekenis. Böll stelt zijn anarchisme tegenover het gesol met de menselijke waardigheid; of dat gesol nu fictieve figuren als Katharina Blum of leden van de Baader/Meinhof-Gruppe betreft. Bölls anarchisme gaat hand in hand met de grondwet van de nu 28-jarige Westduitse democratie.

Natuurlijk heeft dat anarchistische element in de loop de dertig jaar dat Böll nu publiceert een ontwikkeling doorgemaakt. Böll is in zijn politieke betrokkenheid explicieter geworden. Hij verstopt minder achter fictieve personages en literaire samenhangen. Alleen al de ondertitel van het boek over Katharina Blum - namelijk: hoe geweld kan ontstaan en waartoe het kan leiden[+] - is in dit opzicht veelzeggend. Wat mij betreft is het met name deze ontwikkeling die in de nu gemaakte verzameling uitstekend tot zijn recht komt.

De uitgave, samengesteld door Bernd Balzer, is werkelijk volledig. Nog niet zo lang geleden knipte ik uit de Frankfurter Allgemeine Zeitung een door Böll geschreven kort verhaal, opgedragen aan Klaus Staeck, dat getiteld was *Du fährst zu oft nach Heidelberg*. Het is nu ook in boekvorm verschenen, in deze verzamelde uitgave. Het voorwoord van Balzer is meer dan een voorwoord alleen. Het is een omvangrijk essay van bijna 120 bladzijden. Onder de titel 'Anarchie und Zärtlichkeit' wordt het verzameld proza van Böll, onderverdeeld in vier perioden, geanalyseerd. Een voortreffelijk essay, waarin samen hang (door Böll als 'Fortschreibung' aangeduid) en ontwikkeling in het werk van Böll worden blootgelegd als tegenontwerp, gebaseerd

\+ De genoemde inleiding van Bernd Balzer is inmiddels ook afzonderlijk in boekvorm verschenen.

op de titelbegrippen, voor een denkwereld die gebaseerd is op burocratische orde en geweld.

GÜNTER WALRAFF: Verslaggever van BILD.

Paperback, veel illustraties, Van Gennep, Amsterdam. 188 blz. 18,50

HEINRICH BÖLL: Werke 1-5

Kiepenheuer & Witsch, Middelhauve, Keulen.

Engelse Kroniek
James Brockway

Om met het onvermijdelijke te beginnen: in de jongste verzameling van korte stukken door Virginia Woolf, *Books and Portraits,* zijn de essays en boekbesprekingen, veelal voor de *Times Literary Supplement* geschreven, kwam ik het eerste essay van haar hand tegen, dat ooit is aangenomen. De titel luidt ‘Haworth, November 1904’ en in dit essay, dat in het dagblad *The Guardian* van 21 december 1904 is verschenen, beschrijft zij een bezoek aan het huis van de zusters Brönte, in Yorkshire.

Stijl en toon zijn al dadelijk herkenbaar als die van de Virginia Woolf die wij uit haar latere werk kennen, hoewel er hier en daar een zekere onhandigheid valt te bespeuren, een tasten. Wat mij echter het meest interesseert is wat zij al in de eerste twee zinnen van dit eerste stuk te zeggen heeft. Die zinnen luiden als volgt:

‘I do not know whether pilgrimages to the shrines of famous men ought not te be condemned as sentimental journeys. It is better to read Carlyle in your own study chair than to visit the sound-proof room and pore over the manuscripts at Chelsea.’ (Carlyle's huis staat in Chelsea, Londen.)

Dus helemaal in het begin wijst Virginia Woolf de lezer naar het *werk* van de auteur terug. Niet in zijn privé leven snuffelen, maar zijn boeken lezen. Of meer in het Nederlands gezegd: haar vinger wijst ons *van* de vent terug *naar* de vorm. In onze tijd van steeds meer boeken *over* Virginia Woolf vind ik dit nogal amusant en ironisch en ik zou haar woorden gaarne ‘echo-en’. Niet dat er iets tegen het lezen van boeken *over* auteurs is, mits dit geen vervangmiddel wordt voor het lezen van hun eigen woorden.

Nagenoeg alle stukken in *Books en Portraits* hebben met andere auteurs te doen, en niet alleen met Britse schrijvers als Coleridge, Pepys, de dichter Rupert Brooke (tijdgenoot van Virginia Woolf en voor lange tijd een ‘cult-figure’). Neen, er zijn ook vrij veel besprekingen te vinden van of over de Russen, Dostoijevski en Turgeniew en Amerikaanse auteurs als Thoreau en Herman Melville.

Dit boek van Virginia Woolf is in de eerste plaats een ‘writer's book’ maar ook een boek voor de kenner van literatuur. Haar recenties leest men niet in de eerste plaats wegens de informatie die ze verschaffen, maar om haar kritische methode, háár stijl en háár humor te kunnen proeven.

Titels als ‘Jane Austen and the Geese’ en ‘A Scribbling Dame’ (‘Dame’ betekent iets heel anders voor ons dan het Nederlandse ‘dame’ iets lichtelijk komisch) beloven al wat pret. Virginia Woolf was veel te intelligent om dáárvoor geen plaats in haar kritiek vrij te houden. De plechtige manier liet zij gaarne aan de kwezels en de academici over. Zo kan zij een bespreking van een biografie van de Victoriaanse schrijfster Mrs. Humphry Ward met de volgende woorden beginnen:

‘None of the great Victorian reputations has sunk lower than that of Mrs Humphry Ward. Her novels, already strangely out of date, hang in the lumber-room of letters like the mantles of our aunts, and produce in us the same desire that they do to smash the window and let in the air, to light the fire and pile the rubbish on top. Some books fade into a gentle picturesqueness with age. But there is a quality, perhaps a lack of quality, about the novels of Mrs Ward which make it improbable that, however much they fade, they will ever become picturesque.’

Dat is wreed... maar dat is schrijven.

De hele eerste alinea van deze bespreking (van 1924) vormt een model-introduktie en de laatste zin, waarin zijn het eindoordeel aan de lezer zelf overlaat, is een voorbeeld van de beleefdheid tegenover haar lezers die een schrijfster betracht, die het vanzelfsprekend acht, dat de lezers even intelligent en fijngevoelig zijn als zijzelf.

En ik was helemaal niet van plan over Virginia Woolf te schrijven...

2 November jl. werd in Londen de winnaar van de Bookerprijs voor de beste roman van het jaar bekend gemaakt. Paul Scott (geb. 1920). Toen ik de namen leerde kennen van de 'laatste zes' in de race, dacht ik al: de prijs móét naar Scott, al had ik het persoonlijk prettig gevonden, als Paul Bailey (geb. 1937) de prijs gekregen had voor zijn roman *Peter Smart's Confessions* (Cape).

Dat was echter wel wat onbillijk geweest. Scott schrijft al sinds 1952, Bailey pas sinds 1967, terwijl de laatste reeds recipient is geweest van vele onderscheidingen. Aan Bailey heb ik reeds in het juni-nummer (nr. 37) van BZZLLETIN een paar woorden gewijd, met een foto.

Het toekennen van de grote Engelse prijs voor de roman van Scott, *Staying On,* over India na de bevrijding, laat niettemin een zekere trend zien. Of wat, tenminste, op een trend gaat lijken.

Het is tamelijk opvallend, dat deze prijs sinds het beginjaar, 1969, heel vaak is toegekend aan een roman, die met India te maken heeft, of met het doen en laten van Britten in landen van het toenmalige Britse Imperium, indien niet India, dan wel Afrika.

Dit hoeft niet te betekenen, dat de oude glorie van het Britse imperium in zulke romans weer tot leven komt, of dat nostalgie in het spel is. Integendeel - veel van het bekroonde werk laat een satirisch beeld van de Britse kolonist zien, zoals trouwens ook deze nieuwe roman van Scott, *Staying On*.

De roman begint namelijk met de dood van de hoofdfiguur, Colonel 'Tusker' Smalley, oud-officier, die na de Onafhankelijkheid van 1947 met zijn vrouw in India is blijven hangen. Zijn vrouw hoort dat haar man plotseling overleden is terwijl zij bij de kapper onder de 'hair-dryer' zit - een typisch 'hulpeloze' situatie. De tijd - en India - hadden 'Tusker' al achter hen gelaten.

Hij was een kolonist, een soldaat van ‘den ouden stempel’. Zijn dag was voorbij.

Virginia Woolf, huwelijksfoto

Olivia Manning/foto: M. Gerson

P.H. Newby/foto: M. Gerson

Paul Scott

De eerste Bookerprijs werd in 1969 aan P.H. Newby voor zijn roman *Something to answer for* toegekend. Deze roman ging o.a. over de korte ‘oorlog’ van Engeland,

Frankrijk en Israël tegen Egypte in 1956. Newby is sinds jaren hoofd van het Third Programme bij de BBC - een 'organization man' dus. Dit jaar is zijn 17e roman verschenen - *Kith* - en hierin is de auteur weer in Egypte terug, in het jaar 1941, tijdens de laatste oorlog. Andere romans van hem spelen ook in Egypte, dus het lijkt wel een obsessie.

Andere winnaars van de Bookerprijs zijn V.S. Naipaul (1971) - een auteur van Indiase afkomst maar in het Caribisch gebied geboren, op het eiland Trinidad. Naipaul ontving de prijs voor zijn uitmuntende roman *In a Free State,* over een niet bij de naam genoemde politiestaat in Afrika (Oeganda?). Deze roman en auteur beveel ik zeer sterk aan. In kwestie van kleur en ras en daardoor vertroebelde politiek is zijn kijk meer objektief dan die van de meesten: van ras: Indiaas; van geboorte: West-Indisch; van (universitaire) opvoeding: Brits... híj kan het weten.

In 1973 ging de prijs naar J.G. Farrell voor zijn roman *The Siege of Krishnapur,* waarin Farrell een stuk Britse geschiedenis uit de dagen van het Britse Imperium in India zeer overtuigend en op levendige wijze herschiep.

In 1974 deelde Nadine Gordimer de prijs met een ander (Stanley Middleton). Zij is Zuid-Afrikaanse en in haar prijswinnende roman, *The Conservationist,* tekende zij een heel subtiel beeld van een kolonist met de allerbeste intenties... maar een kolonist niettemin. Gordimer woont nog steeds in Zuid-Afrika en weet wat het betekent, om in een geestelijk, emotioneel en politiek klimaat te moeten leven, waar de Apartheid de regels voorschrijft.

In 1975 ging de prijs naar Ruth Prawer Jhabvala voor haar roman *Heat and Dust.* Wat deze schrijfster - een Engelse met een Indiase man getrouwd en in India woonachtig - vooral interesseert zijn de probelemen van de vrouw, zowel de Britse als de Indiase, in de verwarde, steeds aan verandering onderhevige samenleving van het tegenwoordige India.

Dus In de afgelopen negen jaar is de Bookerprijs dus liefst zes keer voor een roman toegekend, waarin de auteur zich bezig houdt met toestanden buiten het Verenigde Koninkrijk. Het doet men aan 'travel sicknisss' denken, maar 'insulair' kan men deze trend nauwelijks noemen.

Tenslotte: een van de interessantste romans die ik de laatste tijd gelezen heb heet *The Danger Tree* door Olivia Manning. De roman is als de eerste van een trilogie gepland. De schrijfster heeft al een bekende trilogie achter de rug, onder de verzameltitel *The Balkan Trilogie.* In deze romans schreef Manning over Guy en Harriet Pringle, een jong echtpaar dat in Bukarest woonde toen Hitler Europa ging veroveren. Zij waren werkzaam in de kring van de Britisch Council als Britse 'kultuurverspreiders' in het buitenland. Dus hier hebben wij alweer met het verschijnsel 'Britten in het Buitenland' te maken.

In *The Danger Tree* zijn Guy en Harriet nu, met anderen, uit Athene gevlucht en bevinden zich in Egypte in het jaar 1942. Daar vraagt men zich af, of men zich moet voorbereiden, om weer te gaan vluchten, want de Duitse legers staan voor Kaïro.

Het verhaal over het leven van deze burgers achter de frontlinie ontvouwt zich naast het verhaal van een jonge, onervaren officier, die de

woestijn in moet. Deze combinatie is een heel gelukkige. Men vraagt zich echter af, hoe het Olivia Manning gelukt is, de oorlogscènes in de Western Desert zo overtuigend te beschrijven.

The Danger Tree is geen oorlogsroman in de gewone zin - hier geen 'false heroics' of 'bridges to far'. Manning is meer geinteresseert in hoe mensen, burgers en militairen, in een oorlogsituatie reageren. Men ziet o.a. de achterbakse, kleinzielige intriges onder de academici, om de beste aanstellingen in de veiligste plaatsen te krijgen. Olivia Manning kent de mensheid in al zijn kwetsbaarheid en onbetrouwbaarheid. Ik zie verlangend uit naar de volgende roman in deze trilogie.

VIRGINIA WOLF: Books and Portraits
Hogarth Press

PAUL SCOTT: Staying on
Heinemann

P.H. NEWBY: Kith
Faber

OLIVIA MANNING: The Danger Tree
Weidenfeld and Nicholson

Franse Kroniek
Joris-Karl Huysmans
P.H. Dubois

Ook in Nederland begint de belangstelling te groeien voor de Franse schrijver van Nederlandse afkomst, Joris-Karl Huysmans, die een wat aparte plaats inneemt in de Franse literatuur. Hij werd (in hetzelfde jaar als. Marcellus Emants, 1848) in Parijs geboren en hij overleed daar ook in 1907. Hij was de zoon van een Hollandse schilder-tekenaar Victor Godfried Jan Huysmans uit Breda, die zich in het jaar van de geboorte van zijn zoon tot Fransman liet naturaliseren.

Huysmans behoorde tot de groep van Médan, de jonge Franse naturalisten, geschaard om de meester, Emile Zola, en bestaande uit Guy de Maupassant, Henri Géard, Léon Hennique, Paul Alexis en Huysmans. Buiten de Maupassant zijn de meesten hier niet of nauwelijks bekend, want niet vertaald en betrekkelijk weinig gelezen. Dat worden ze trouwens ook in Frankrijk niet meer, met uitzondering van de Maupassant en Huysmans. Over hen is ook in de loop der jaren veel geschreven. Met name over Huysmans, die het onderwerp vormt van deze kroniek. Zijn bibliografie, of liever de bibliografie over hem, is vrij uitgebreid en een jaar of twintig na zijn dood is er in Parijs eerst een Huysmans-Club, vervolgens een ‘Société J.-K. Huysmans’ opgericht die op gezette tijden bulletins uitgeeft met aan hem gewijde publikaties. Alleen al na de laatste wereldoorlog zijn er enkele tientallen werken en studies over hem verschenen en worden talrijke werken van zijn hand, vooral de laatste jaren in goedkope edities herdrukt.

Het merkwaardige is dat er geen verzamelde werken van hem bestaan, d.w.z. er bestaat wel zo'n editie - begonnen in 1928 door de uitgeverij Grès in Parijs- maar die is onvolledig omdat de firma na de uitgave van 18 delen failliet ging en niemand de onderneming heeft voortgezet.

Nog merkwaardiger is dat pas in 1955 de eerste biografie over hem verscheen, geschreven door een Engelsman, Robert Baldick, hoogleraar Frans in Oxford (hij overleed het vorige jaar), die onder de titel ‘La vie de J.-K. Huysmans’ in 1958 in Frankrijk werd vertaald, op diverse punten overigens herzien en uitgebreid. Het is nog altijd de enige grote biografie en de meest complete.

Er is voor deze merkwaardigheid wel een verklaring. Huysmans heeft voor zijn dood een dertien jaar jongere vriend, de schrijver Lucien Descaves, tot zijn exécuteur testamentair aangesteld. Deze heeft hem lang overleefd: hij stierf in 1949, en Descaves heeft zich strikt gehouden aan de wens van Huysmans dat geen brieven zouden worden gepubliceerd en dit dan ook consequent weerhouden.

Maar Huysmans is een schrijver bij wie leven en werk zo nauw verweven zijn dat er eigenlijk geen biografie mogelijk was zonder dat men gebruik kon maken van de correspondentie. Pas toen dat begon te gebeuren, na de dood van Descaves en practisch een halve eeuw na die van Huysmans kwam er voldoende materiaal vrij om aan de biografie te beginnen, zoals Baldick heeft gedaan.

Wanneer men Huysmans een ‘naturalistisch’ auteur noemt, is dat maar zeer ten dele waar. Het is het geweest, maar niet gebleven of op een zo persoonlijke manier dat hij slechts voor een deel van zijn werk onder deze wat al te schoolse benaming vallen kan. Roman en autobiografie zijn bij Huysmans zo nauw verbonden dat alleen

daarom al het begrip als stroming nooit helemaal op hem van toepassing geweest kan zijn. Daarvoor immers is het naturalisme te veel een ‘methode’ en dat is met het autobiografische schrijven moeilijk verenigbaar.

Zijn eerste boeken (behalve het allereerste dat uit korte prozagedichten bestaat) zijn romans en verhalen - *Marthe, histoire d'une fille* (1876), *Les Soeurs Vatard* (1879), *En ménage* (1881), *A Vau l'eau* (1882) - hebben een sterk naturalistische inslag. Maar daarna wordt de verandering duidelijk zichtbaar.

Dat is met name het geval in zijn roman *A rebours* (1884), een van de sleutelwerken van de schrijver, waarvan onlangs voor het eerst een vertaling in het Nederlands is verschenen onder de titel *Tegen de keer* (Uitg. Athenaeum-Polak & van Gennep, Amsterdam 1977), heel goed vertaald door Jan Siebelink.

Tegen de keer is een kort, paradoxaal, maar erg interessant en intrigerend boek. De held van die roman, Des Esseintes, is een geblaseerd man, uit een uitgeput geslacht, rijk, iemand die van alles heeft genoten en daardoor onvoldaan zich terugtrekt in wat hij een ‘thébaïde’ noemt, een geheimzinnige villa in Fontenay-aux-Roses, waarin hij zich een fantastisch milieu schept van een op de spits gedreven esthetisme. Alles is er tot in de kleinste bijzonderheden gewild en overwogen.

Hij stelt in alles belang maar op een speciale en extreme manier. Het lijkt op een soort klooster met koorstoelen en een kloosterbel, maar de bewoner is bepaald geen kloosterling! Zo houdt hij er bijvoorbeeld een likeur-orgel op na met smaak-variaties als betrof het muziek of de kleuren van het spectrum. Er zijn filosofische aspecten aan het boek en Des Esseintes leest en mediteert. Hij leest de mystieken, maar ook de latijnse schrijvers uit de tijd der decadentie. En de decadentie is precies het kenmerk van al zijn gedragingen en raffinementen. De hele wereld van Des Esseintes is kunstmatig en ver van de andere wereld.

Het boek is bewonderenswaardig en eigenaardig, maar het is belangrijk door een geestelijk klimaat en een stijl die Huysmans in het Franse proza een rol doen spelen, vergelijkbaar met die van Mallarmé in de poëzie.

Huysmans heeft zich voor Jean des Esseintes trouwens geïnspireerd op de figuur van Robert de Montesquiou bekend dichter en dandy in die tijd, die ook model gestaan heeft voor Marcel

Proust, en over wie hij tal van bijzonderheden vernam uit de mond van Mallarmé. Het is destijds door sommigen dan ook, maar wel ten onrechte, beschouwd als een sleutelroman. Evenmin lijkt het juist in het personage een autoportrait te zien van Huysmans zelf. Maar het is wel zeker dat een aantal trekken en neigingen in Des Esseintes met de zijne overeenstemden, wat weer niet betekent dat een identificatie van de smaak van de hoofdfiguur uit het boek, op het gebied van de literatuur of de beeldende kunst met die van Huysmans geoorloofd zou zijn: in een brief aan Zola vlak na de verschijning van het boek beweert hij zelfs het tegendeel. Maar ook dat is zeker niet helemaal waar en wie het (in de Nederlandse vertaling eveneens vertaalde 'Voorwoord, twintig jaar na de roman geschreven' - in 1903) leest, ziet dat hij een aantal zaken wel degelijk weer voor zijn rekening neemt. Maar dat het boek een breuk met het naturalisme betekende staat wel vast en Zola heeft dat onmiddellijk opgemerkt, zoals Huysmans in dat voorwoord vertelt en, voegde hij eraan toe: 'Ik hoorde hem aan en dacht bij mijzelf dat hij zowel gelijk als ongelijk had, - gelijk, daarin dat hij mij ervan beschuldigde het naturalisme te ondermijnen en mij iedere weg versperde, - ongelijk, in zoverre de romankunst, zoals hij die opvatte, mij op sterven na dood leek, tot op de draad versleten door herhalingen en niet meer aantrekkelijk voor mij, of hij het nu wilde of niet'.

De briefwisseling met Arij Prins

Het jaar na de verschijning van *A Rebours,* in 1885, ontving Huysmans een brief van een jonge Nederlandse auteur, 12 jaar jonger dan hij die op dat moment 37 was, en die gegrepen was door het naturalisme, vol bewondering daarbij voor Huysmans over wie hij wilde schrijven en van wie hij zelfs oorspronkelijk werk geplaatst hoopte te krijgen in het pas opgerichte tijdschrift van de nieuwe Nederlandse schrijversgeneratie. De Nieuwe Gids. Die jonge auteur was Arij Prins, die korte tijd later een eerste verhaal van zijn hand zou publiceren in de Nederlandse Spectator, namelijk 'Een buitenkansje' dat al spoedig beschouwd werd als de eerste Nederlandse manifestatie van het Franse naturalisme. Prins was de zoon van de directeur van de Stearine-kaarsenfabriek Apollo in Delft, waarvan hij zelf directeur zou worden, maar zijn belangstelling ging uit naar schilders en schrijvers en vooral de invloed van Jacob van Santen Kolff bracht hem tot aandacht voor het Franse realisme en naturalisme.

In 1885, het jaar waarop Prins als handelsvertegenwoordiger van het bedrijf van zijn vader in Hamburg ging wonen (tot 1905), kwam hij dus in contact met Huysmans, die deze interesse voor hem voldoende op prijs stelde om de briefwisseling voort te zetten. Zij groeide uit tot een hechte vriendschap die tot de dood van Huysmans zou duren. Zij bezochten elkaar verschillende malen langdurig en ze maakten eens een reis van een maand samen door Duitsland. Via Huysmans kwam Prins met andere Franse schrijvers in contact en leerde hij met name Baudelaire's vertalingen van Poe kennen die van zoveel betekenis zijn geworden voor zijn eigen werk.

Maar ook aan Huysmans zelf dankt hij het nodige, juist op het moment van diens evolutie. In een brief van maart 1886 schrijft de Fransman hem: 'Voeg hieraan toe een onmetelijk verschil tussen de ideeën van Zola en de mijne bijvoorbeeld. Hij houdt van zijn tijd die hij eert, ik verafschuw die en toch komen we ertoe dezelfde dingen te beschrijven - hij is eigenlijk, welbeschouwd, materialist, ik niet - au fond kies ik evenzeer partij voor de kunst van de droom als voor de kunst van de

werkelijkheid; en wanneer ik in de schilderkunst Raffaëlli heb gelanceerd, ik heb hetzelfde gedaan voor zijn antipode, Odilon Redon'.

Die briefwisseling is eenzijdig bewaard gebleven: de brieven van Prins zijn er helaas niet meer. Maar die van Huysmans wel, en dat zijn er in 22 jaar 237. Dat wil zeggen: meer dan van enig andere correspondent, Zola, de Goncourt, Lemonnier of Destrée. Dat niet alleen; in geen enkele andere correspondentie van Huysmans bestaat er een zo grote en zo vérgaande vertrouwelijkheid als in de brieven aan de Nederlandse vriend. Met name op seksueel gebied zijn ze hier en daar van een ongekende openhartigheid (en het vreemde is dat eruit blijkt dat die van Prins, van wie men dat niet zou hebben verwacht misschien, dat eveneens geweest moeten zijn).

In elk geval zijn het uiterst belangwekkende documenten over die tijd in de literatuur en speciaal uiteraard over de figuur van Huysmans. Wonderlijk genoeg heeft zijn enige interessante biograaf, Robert Baldick, er geen kennis van genomen, ofschoon hij wist dat ze bestonden en zelfs waar ze waren, - in een particuliere collectie - de erven Prins, die ze ter beschikking hadden gesteld voor literair-wetenschappelijke doeleinden aan een zekere Cornélie Kruise, dat deelt hij althans in een voetnoot mee. Maar deze liet hem weten dat die documenten geen nieuwe inlichtingen over de biografie noch over de 'persoonlijkheid van JKH bevatten'...

Weinig wetenschappelijk heeft Baldick dat niet verder uitgezocht, al had het feit dat Huysmans aan niemand zoveel brieven heeft geschreven hem wel nieuwsgierig mogen maken. Had hij ze gekend dan had hij heel wat détails kunnen aanvullen, corrigeren of op sommige aspecten dieper kunnen ingaan die hij nu maar oppervlakkig behandelde.

Die brieven, nu niet meer in particulier bezit, maar geschonken aan het Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum in Den Haag, zijn onlangs uitgegeven door dr. Louis Gillet, die de leerstoel Nederlandse letterkunde aan de Universiteit van Luik bezet (hij promoveerde enkele jaren geleden op de poëtiek van Jan Greshoff) en de Nederlandse letterkunde zo goed kent als de Franse. Dat stelde hem in staat om deze (uiteraard Franse) uitgave wetenschappelijk te bezorgen en zowel voor de Nederlandse als de Franse letteren deskundig te annoteren. Het boek verscheen onder de titel *J.-K. Huysmans Lettres inédites à Arij Prins 1885-1907,* publiées et annotées par Louis Gillet, Librairie Droz, Genève. Voor kenners van, of de geïnteresseerden in het werk van Huysmans, maar ook in dat van Prins en Nederlandse literatuur uit de periode vlak voor en om 1900, is het een verrassende lectuur. Het is jammer dat het zo lang heeft moeten duren voor het werk kon verschijnen, maar nu het er is is het een boeiende aanwinst waaruit vooral de Huysmans-literatuur veel zal kunnen putten.

Over praatboekjes
Dolf Verroen

De pop van Willem is een verrukkelijk door Kosmos uitgegeven boekje van Charlotte Zolotow, hier in Nederland al bekend door het in dezelfde serie verschenen verhaal *Ik kan haar niet uitstaan*.

Het gegeven van *De pop van Willem* is precies wat men er van verwacht: Willem wil graag een pop hebben, maar natuurlijk, waar je allemaal niet voor wordt aangezien als je zoiets meisjesachtigs in je jongenshoofd haalt! Vraag het maar aan de vader van Willem, die alles in het werk stelt om zijn zoon wat mannelijker te maken. Er hapert misschien niets aan de vader, maar dat hij zich wat al te sterk heeft laten programmeren, bewijst oma wel, die vanuit haar 'gewone' menselijke blik de zaak op uiterst eenvoudige wijze in de juiste proporties brengt. Een boekje dat alle ouders onder ogen zouden moeten hebben. De kinderen natuurlijk ook, want het is niet alleen zeer subtiel maar ook erg boeiend geschreven. De illustraties van William Pène du Bois zijn van hetzelfde niveau als de tekst. Toch blijft bij mij één vraag open, hoe goed ik *De pop van Willem* ook vind: waarom moet er zoveel worden rechtgebreid, waarom mag een jongen wèl met een pop spelen, maar gèèn homo worden, want daar komt het boekje toch eigenlijk op neer. In ieder geval biedt het zeker 'praatstof' en daar is deze serie, als ik me goed herinner, toch voor opgezet.

Een ander boekje van dezelfde Charlotte Zolotow is *Fijn dat je er bent* met bijzonder aardige zwart-wit tekeningen van Erik Blegvad. Ook dit verhaal bevat een gegeven dat erg 'bespreekbaar' is: een klein meisje maakt zich ongerust over de 'volmaaktheid' van haar getrouwde zuster, die, als zij komt logeren, alles doet zoals het behoort en geen rotzooi maakt, niets omgooit en niets in het honderd laat lopen. Gelukkig zoekt haar moeder geen volmaakte dichter en mag ze later best komen logeren, ook al morst ze talkpoeder in de badkamer, schopt ze wel eens de planten om en vergeet ze haar voeten te vegen. Want - en dat lees je duidelijk uit het verhaal - dat zijn niet de dingen waardoor een mens - en een relatie - bepaald wordt. Het beste van het boekje: dat het qua schriftuur boven de goede bedoelingen uitkomt en een uitstekend geschreven literair kinderverhaal is geworden.

Ook van zeer zwart-wit-illustraties voorzien (door Ingrid Fetz) en met weinig tekst, maar toch geen prentenboek geworden, is het verhaal van G. Max Ross over een weggelopen poes: *Lucie is weg,* in feite een zelfde verhaal als het laatste boek van Jacques Vries, maar met dit verschil dat Lucie, de poes, vanuit het tweede huis is weggelopen en op het eind van het verhaal, als de familie weer terug moet, *niet* wordt teruggevonden. Zonder dat het de hoop op terugkeer volledig ontneemt, geeft *Lucie is weg* een realiteit weer zoals kinderen die vaak beleven. Een goed, reëel ver-. haal, al is het wat minder pregnant geschreven dan de boekjes van Charlotte Zolotow.

Ook met zwart-wit-tekeningen, maar van een heel ander karakter en gemaakt door Ronald Himler (de man van de boekjes over de hond Joris Bijdebeek) is het (ook door hem geschreven) verhaal *Het meisjes op de gele giraf,* een fantasie waarin veel realiteit voorkomt zoals monsters en draken die worden voorgesteld door tanks en (ik geloof) draglines. Op de plaatjes staan bovendien zonder aanwijsbare reden en zonder dat er bepaald nadruk op wordt gelegd mensen die er niet uitsluitend westers

(of in dit geval Amerikaans) uitzien, maar bijvoorbeeld oosters. De tekeningen zijn erg goed en vooral sfeervol.

Al deze boekjes werden voortreffelijk vertaald door Josephine Vonk, die deze boekjes voor Kosmos niet alleen met zorg heeft uitgekozen en uitgegeven, maar er nu zelf ook één heeft geschreven en in dezelfde serie gepubliceerd. Een daad die van moed getuigt, want zij heeft er blijk van gegeven terdege te weten wat kwaliteit betekent.

Diedaar is anders heet het verhaal dat nu zojuist is uitgekomen en het speelt zich af in de poppenwereld van Klaartje en, als ik het goed heb begrepen, gaat het er om dat de pop Nicolaas, de oude pop van oma, de anderen, door onder meer een zelfverzonnen taal te gaan spreken, laat merken dat de schijn anders dan de werkelijkheid is. Je moet er wel goed voor kunnen lezen (of voorlezen) om dat er uit te kunnen halen, want Josephine Vonk mist (helaas) de beknoptheid die de schrijvers van de andere boekjes kenmerkt en juist door haar veelheid van woorden is haar verhaal er niet helderder en boeiender door geworden. De tekeningen van Monica Maas zijn mooi en ook wel fijnzinnig, maar in mijn ogen te veel aan het ouderwetse (nostalgische?) apellerend. Ze doen mij te veel aan het werk van de indertijd erg bekende illustratrice van meisjesboeken Nans van Leeuwen denken. Het plaatje, bijvoorbeeld, van oma in haar huiskamer. Zo lekker knus aan haar ronde tafel, de vele planten, de 'pullen' met bloemen en de beroemde 'lage' boekenkast waarin zelfs de platliggende boeken niet ontbreken. Ik denk ook niet dat veel kinderen een oma hebben die zo romantisch woont als de oma in *Diedaar is anders*. De gedacht achter het verhaal is niet erg oorspronkelijk maar wel goed, het is ook niet slecht geschreven, maar het is jammer genoeg niet strak en doorzichtig genoeg geworden en vooral een beetje te tam, te lief. Zeker voor deze tijd.

Ill. uit: Die daar is anders/tek. Monica Maas

CHARLOTTE ZOLOTOW: De pop van Willem
Kosmos 6,90

CHARLOTTE ZOLOTOW: Fijn dat je er bent
Kosmos 6,90

G. MAX ROSS: Lucie is weg
Kosmos 6,90
RONALD HIMLER: Het meisje op de gele giraf
Kosmos 6,90

JOSEPHINE VONK: Die daar is anders
Kosmos

Rembrandt van Jos Stelling
Met een kamera kun je geen speelfilm schilderen
Henk Camping

Razend was ik, toen ik de zaal uitliep. Razend omdat er, voor de zoveelste keer tijd, geld, energie en optimisme geperst was in weer een mislukte Nederlandse speelfilm.

Het is niet uitgesloten dat *REMBRANDT,* tegen de tijd dat dit nummer verschijnt al uit de roulatie genomen is. Het geld is er dan niet uitgekomen en langer vertonen zou alleen maar méér geld gekost hebben. Na maanden van voorbereiding en hard werken stort zo'n film dan in enkele weken helemaal in elkaar.

Jammer, want we zouden in Nederland goede films kunnen maken, wanneer al dat geld (zo veel is dat uiteindelijk niet), al die energie (die is er genoeg) en al dat optimisme (ook al genoeg aanwezig) gebundeld zou worden en wanneer aan filmproduktie in Nederland een beleid ten grondslag zou liggen. Per slot van rekening wordt een deel van de films o.a. met subsidiegeld (gemeenschapsgeld) gefinancierd. Goed beschouwd zit er niemand te wachten op een film over Rembrandt of over soldaat van oranje. In het laatste geval kan beweerd worden dat het subsidiegeld terug betaald is, nu er zelfs aan de film verdiend wordt. Er valt echter niet te ontkennen dat het geld voor een groot aantal maanden geblokkeerd is geweest. Het was niet beschikbaar voor anderen en het heeft, zo er geen anderen geweest zouden zijn, geen rente opgeleverd. Van de rente alleen al had men een uitstekende korte film kunnen maken.

Gesubsidieerde filmproduktie in Nederland moet niet alléén leiden tot weer een nieuwe film. Iedere film moet een verbetering zijn van de vorige, een verder werken aan zo iets als een Nederlandse filmkultuur. Een filmkultuur die gedragen wordt door kundige en ervaren mensen. Die kennis en ervaring doen zij alleen op in de praktijk en dat betekent dat het beschikbare geld verdeeld zal moeten worden over een groter aantal low-budget speelfilms. Het gebruik van 16mm apparatuur is dan uiteraard wenselijk. De praktijk heeft al bewezen dat de 35mm-blow-ups van uitstekende kwaliteit kunnen zijn.

Bij de opbouw van een Nederlandse filmkultuur zal ook de televisie betrokken moeten worden. De kontrakten van de Nederlandse Bioskoopbond staan momenteel geen vertoning van films op de televisie toe, binnen een periode van vijf jaar. Die periode kan zonder al te veel problemen terug gebracht worden tot één of twee jaar.

De omgekeerde volgorde is echter ook denkbaar. De televisie produceert voor eigen gebruik en stelt copiëen beschikbaar voor bioskopen of filmhuizen.

Laat ik teruggaan naar Jos Stellings *REMBRANDT* en proberen mijn teleurstelling grond te geven. Stelling heeft zich bij het maken van deze film in het medium vergist. Hij heeft met een kamera een schilderij willen maken en zich daarbij niet gerealiseerd dat de dramatiek van een schilderij anders is dan de dramatiek van een film.

De dramatiek van een schilderij wordt bepaald door kleur, kompositie, toon, penseeltoets en het oog van de meester. De film heeft meer en andere pijlen op zijn boog zoals de faktor tijd, geluid, beweging van en in het beeld, akteursprestaties. Daarmee is film niet een rijker, maar een ander medium.

Bij het begeleidende persmateriaal heb ik een interview aangetroffen met Stelling, waarin hij beweert dat: '.... het dramatische altijd in het suggestieve ligt: in de bioskoopruimte tussen publiek en scherm'.

Ik vind dat niet overtuigend. Drama wordt opgebouwd uit de spanningen die een konflikt teweeg brengt; de botsing die daardoor ontstaat.

Het leven van Rembrandt heeft voldoende elementen gekend die zich lenen voor dramatisering. Jos Stelling heeft ze onvoldoende opgepakt. Zelfs het beperkte verhaal dat hij wilde vertellen heeft genoeg aanknopingspunten.

Stelling heeft Rembrandts laatste zelfportret als vertrekpunt en eindpunt van zijn film genomen. Die rimpels, die blik in de ogen, die trek om de mond vertellen het verhaal van een mens aan het eind van zijn leven. Een leven vol dramatische gebeurtenissen. De gelaatsuitdrukkingen zijn door de tijd in het gezicht gekerfd. Liefde en leed, vertrouwen en onbegrip.

Stelling heeft beslist niet geprobeerd een historisch en feitelijk relaas te doen van Rembrandts leven. Hij heeft geprobeerd de gebeurtenissen in het leven van Rembrandt, die bepalend zijn geweest voor de vermoeide en berustende trekken in het gezicht, terug te halen.

Zijn moeizaam liefdesleven, zijn kinderen, zijn schuldeisers. Naar mate de film vordert kijkt Rembrandt steeds vaker in een spiegel. Het is alsof hij wacht op het moment waarop definitief niets meer verandert. Het juiste moment.

Maar Stelling doet er te lang over. Hij buit de unieke situaties niet uit. Tot twee keer toe, wanneer Rembrandt in woede uitbarst, blijkt dat geen gevolgen te hebben. De film versnelt niet; het trage wordt benadrukt.

Ongetwijfeld heeft dat veel te maken met de akteursprestaties. Jos Stelling heeft er veel, zelfs te veel konsessies voor moeten doen. Het is bekend dat Stelling met amateurs werkt. In zijn vorige twee films werden de tekstgedeeltes met professionele stemmen ingesproken. Dat gaf de irritatie van een altijd herkenbare asynchroniteit van geluid en lipbeweging. In *REMBRANDT* werd gebruik gemaakt van de eigen (niet getrainde) amateurstemmen. Niet zelden werd stevig de indruk gewekt dat teksten werden voorgedragen. Het zwakke stemgeluid werd nog ekstra verzwakt doordat ongeoefende akteurs in een, niet altijd konsekwent doorgevoerd Oudhollands moesten spreken. Het is allemaal wat houterig.

Vermoedelijk bewust van het feit dat deze problemen te verwachten waren, zijn in het scenario

nauwelijks dialogen opgenomen. Maar ook dát is onbevredigend, want in situaties waarin een normaal mens zijn mond open doet om iets te zeggen, zwijgen de Gouden Eeuwers in alle talen.

Stellings financiële mogelijkheden zullen hierbij wel een rol gespeeld hebben; een treurige rol.

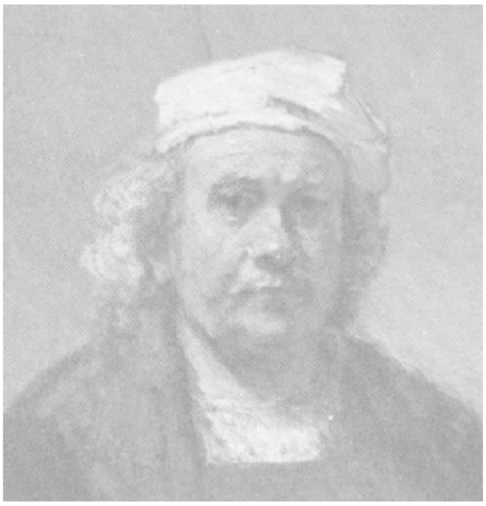
Het geluid in de film is overigens (op de teksten na) prima. Uiterst suggestief zijn de geluiden die Stelling onder de, hoofdzakelijk in closeup opgenomen beelden plaatst van de lieden die de Nachtwacht bevolken. Op sommige momenten heeft het iets weg van het geluid in de films van Herman van der Horst. Overdadig en barok, altijd funktioneel.

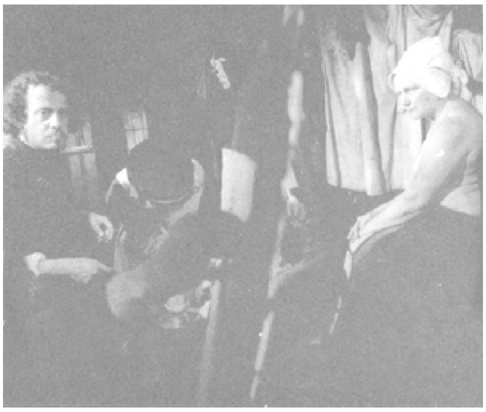
De muziek van Laurens van Rooyen, meest bewerkingen van muziek uit Rembrandts tijd, wekte bij mij niet zelden associaties op met de riedel uit de Grolsch reklame. Die associaties werden zo nu en dan nog ekstra gestimuleerd door een in- en uitzoom (bijna een kwaal in deze film) zoals die in de reklame ook voorkomt. Inzoomen op het schuim van de omrollende golven aan het strand en vervolgens uit het wit van een wolkenpartij zoomen naar het totaal van een schilderij. Toch wil ik niet alleen negatief zijn over *REMBRAND*.

Tweemaal eindigt een beweging in de film, - alsof hij bevriest - in een pentekening. Er zit dan een klein en razend snel stukje animatie in de film. Zeer verrassend en naar mijn idee op nog wel een aantal plaatsen in de film bruikbaar. Tot slot wil ik zeker het kamerawerk en de belichting noemen. Stelling heeft met een kamera willen schilderen, schreef ik in de titel al. Daarmee heb ik willen aangeven dat hij geprobeerd heeft kleur, licht en donker en kompositie van de schilderijen van Rembrandt te imiteren. Dát is hem goed gelukt. Fotografisch is de film erg goed en op sommige momenten zelfs uniek. Een uitgekiende belichting reproduceert de licht en donker partijen, die Rembrandt zo eigen zijn, op een voortreffelijke manier. Het is steeds alsof de kamera staat op een plaats waar Rembrandt zelf gestaan zou hebben. Hoewel slechts een klein aantal schilderijen in de film behandeld wordt, trof mij regelmatig de schok van herkenning in de beelden die sferen schetsten en die een indruk moesten geven van Rembrandt en zijn omgeving.

Het is jammer te moeten konstateren dat een zo sympathieke opzet niet slaagt door een gebrekkig scenario. Of: Het is jammer dat een zo sympathieke opzet een zo gebrekkig scenario *nodig* heeft.

Jos Stelling heeft zich met deze film verhangen aan het amateurisme, dat hem genoodzaakt heeft af te zien van een werkelijk dramatisch scenario en daarmee van een werkelijk goede film, die *REMBRANDT* had kunnen zijn.





Drie beelden uit de film Rembrandt van Jos Stelling

De Reisavonturen van Prof. P & Dr. Plankton/Deel XIV
De Ivoren Neusrat.

Het voorafgaande

De hele epiek staat stil, want er moet eerst een samenvatting van het voorafgaande komen. Deze waait dan ontijdig uit het raam. Ontreddering!

Toelichting

Vele geluiden zullen uit blik moeten komen, maar kranige, vindingrijke kerels kunnen de rest zelf en ter plaatse veroorzaken. Windvlagen bijvoorbeeld, en scheikundig alsook electrisch gedruis vereisen slechts origineel gebruik van de mondspieren.

Laat de slaaf op een holklinkende houten vloer rondstommelen, met de stemvoering van een circa 90 kilogram zware kleuter.

Wenk: De BBC heeft een plaat met griezelige geluiden uitgebracht (Vol. 13: Death & Horror, REC 269).

Oerwoudgeluiden

Comm)
Luisteraars, nu die satanische plant is omgebracht, begint het leven zich hier te herstellen. De dierlijke bevolking keert allengs terug, en ook dit aangetaste stuk oerwoud -- waar de boosdoener al aan het wegrotten is -- zal op de duur wel weer dichtgroeien. En nu: over naar die hoge, zware tak verderop.

PP)
Kijk niet zo benepen, Plankton. Dit is een prima tak, die kan ons met gemak houden.

Pl, benepen)
Ja, maar het is wel een hoge tak, professor. Ik zou hier toch niet al te lang willen blijven.

PP)
Daar ben ik niet bang voor. Het heerschap dat ons hier heeft afgezet, zal ons ook wel hier vandaan helpen.

Pl)
Maar denkt u dat hij terugkomt? En áls hij terugkomt, wat zal hij dan met ons doen?

PP)
Daar ben ik ook erg benieuwd naar. Wat is hij voor iemand? Hij gaat primitief gekleed, drukt zich onduidelijk uit, en heeft toch een redelijk beschaafd voorkomen.

Pl, aarzelend)
Professor, het vreemde is... ik durf het haast niet te zeggen, maar... het is net of ik die man al... eens eerder heb gezien...

PP, verrast)
Weet u dat zeker? En waar dan? Hier op het eiland?

Pl, nadenkend)
O nee... niet hier... het was jaren geleden... ik was nog heel jong... toen zag ik iemand met precies zo'n beestevel... die zich óók zo verplaatste... aan lianen hangend... maar waar was dat toch?...

PP)
Dat moet dan wél in een oerwoud geweest zijn.

Pl, als voren)
Ja professor... maar het was er zo... zo eigenaardig... er waren helemaal geen kleuren... en het rook er naar sigaretten. ik begrijp het niet...

PP)
Ik wel! U heeft weer een aanval, Plankton. We zullen er niet verder op ingaan. Dit oerwoud is in elk geval... Hé! Ik hoor die plant niet meer.

Pl)
Nu u het zegt, professor -- het is stil geworden. Zou dat betekenen.. (nerveus) O professor... ik geloof dat die man er, weer aan komt...

Tarzan-kreet nadert

Man komt aangesuisd en landt op tak

Man)
Ziezo heren, dat is geregeld. U hoeft zich over die plant geen zorgen meer te maken.

PP)
U kent onze taal?

Man)
Die heb ik me eigen gemaakt door het beluisteren van uw gesprekken.

Pl)
Dus u heeft ons al die tijd gevolgd!

Man)
Natuurlijk. Ik heb u op dat strand zien landen en ben sindsdien in uw nabijheid gebleven.

PP)
Was u degene die ons van het gorgeldier verloste?

Geluid gorgeldier ver weg, met galm

Geluid vl. schorpioenen, idem

Geluid vl. Schorp. eter, idem, verv. stofzuiger idem

Man)
Als u de gevreesde reuzenblibbel bedoelt, die u de eerste ochtend lastig viel -- inderdaad, die heb ik onschadelijk gemaakt. Ook in het moeras mocht ik u een paar maal hulp verlenen. Zo slaagde ik er juist bijtijds in, de gifstaartvliegers te verdrijven met de bedriegelijk nagebootste kreet van hun doodsvijand, de gifstaartvliegersdoodsvijand. Voorts was ik in de gelegenheid, het onbekende moerasgedrocht te verdelgen, waarna ik de langnekschuiver voorgoed uitschakelde.

PP)
Dan heeft u ons meermalen uit doodsgevaar gered. Onze welgemeende dank hiervoor. Maar waarom deed u het?

Man)
Nu, dat kan ik in een paar woorden zeggen: ik wilde u in leven houden om uw taal, gedragingen, kleding, voeding etcetera te bestuderen. U bent hoogst merkwaardig, heren. Zeer boeiend om gade te slaan.

PP, enigszins uit de hoogte)
Mag ik doen opmerken dat u zelf niet bepaald aan de aandacht ontsnapt?

Man, koel)
Als u hierbij op mijn kleding zinspeelt -- ik draag dit costuum alleen als ik bezigheden in het oerwoud heb. De snit is niet verfijnd, dat geef ik toe, maar het materiaal kan tegen een stootje, en het harmoniëert met de omgeving. Vooral wanneer ik mij snel moet verplaatsen (bijvoorbeeld om de kannibaalplant te vernietigen) is dit de aangewezen dracht.

Pl. ongerust)

En, wat? Komt die plant hier dan vaker voor?

Man)
Welzeker. Deze gesel der natuur treedt nu eens hier op, dan weer elders. Gelukkig is er een bestrijdingsmiddel: een bepaalde soort giftige paddestoelen. Ditmaal was haastig ingrijpen geboden, gezien de nabijheid van ons woonschap, maar uiteraard moest ik eerst zorgen dat u...

PP)
Neemt u mij niet kwalijk, maar hoorde ik u zeggen 'ons woonschap'?

Signaal op een nog nooit in Nederland gehoord blaasinstrument

Suizend geluid van vertrekkende man

Man)
Aha, een dringende oproep. Heren, wilt u mij verontschuldigen? We zien elkaar straks beneden wel.

PP)
Ja maar hoe... (moedeloos) Hij is al weg.

Pl, on tdaan)
Professor, wat bedoelde die man met eh straks beneden.

PP, sceptisch)
Misschien verwacht hij dat we de eerstvolgende liaan nemen.

Pl, als voren)
O, maar dat durf ik niet, professor. Daar heb ik geen ervaring in. Dat zwaaien en zwieren...

PP)
Er is een andere methode. We zullen ons langs de stang omlaag moeten werken.

Pl, vertwijfeld)
Noemt u dat een methode, professor?

Comm)
Luisteraars, die wonderlijke man is weer verdwenen en de heren zitten nog boven in die boom. Ik wil me nergens mee bemoeien, maar ik vraag me wel af of de spanning er zo wel in blijft.

Een Jvoren Rat, dus. XV

Oerwoudgeluiden

Pl, angstig)
Professor, dat kan toch niet?

PP)
Wat kan toch niet?

Pl, als voren)
Langs die stam omlaag... Dat is dodelijk professor! We hebben geen touwen, geen haken, geen zuignappen... en wie weet wat er allemaal voor beesten op zitten... op zo'n stam...

PP)
Stamhengsten, stamgasten, stamlettergrepen...

Pl, wrevelig)
Ik vind het niet geestig, hoor. Professor! Wat bent u daar aan het doen?

PP)
Ik tast die plek hier af. Ik geloof dat een stuk van de stam los zit. Het lijkt wel een... Kijk Plankton! Het is een luik! Het kan open!

Pl, geïntigreerd)
Ja... Wat gek! Wie maakt er nu een luik boven in een boom?

PP)
Iemand die naar binnen wil. Plankton, ik wed dater beneden een uitgang in deze stam zit.

Pl)
Bedoelt u... maar professor, wat zit er dan binnen in die stam? Een wenteltrap?

PP)
Mee, dat niet. Maar wel treden in de binnenwand. De stam is hol, hierboven tenminste. Verder omlaag kan ik niets meer onderscheiden.

Pl, opgelucht)
Wat jammer. Nu kunnen we niet naar beneden.

PP)
Dat zullen we nog wel eens zien.

Pl, geschrokken)
Maar professor, we kunnen niets zien daarbinnen! Professor!

Stem Pl met enige galm als bij het roepen in een holle stam

Professor! Bent u daar nog?
Kom terug, professor!

PP, uit de diepte)
Vooruit Plankton, waar blijft u?

Comm)
Luisteraars, die man is een geboren ontdekker! Nu heeft hij weer een ingang ontdekt -- op een plaats waar normale mensen niet eens een ingang zouden verzinnen. Hij is al in de stam verdwenen. Dr Plankton staat hem kennelijk na te kijken... en nu stapt die óók naar binnen. Wat zou daar te zien zijn?

Stemmen PP en Pl in stam; geen oerwoudgeluiden meer

Pl)
Professor! Ik zie niets meer! Bent u daar nog, professor? Het is hier zo donker!

PP)
Niet zo veeleisend zijn, Plankton. Die treden zijn ook op de tast wel te vinden. U hoeft alleen maar af te dalen, het wijst zich vanzelf.

Radiostem)
Vrijwel de hele Westerse wereld kijkt ademloos naar Prodigia, waar het Songfestival van El Dorado voor de deur staat.

Geroezemoes en flarden songfestivalmuziek

WB)
Dit is Win Babbel in El Dorado. Ik sta voor de deur van het feestelijk verlichte Edificio de San Trocadero de Sarsaparilla, waar straks drieëntwintig landen een naar ik hoop ridderlijke en boeiende strijd zullen aanbinden om de fel begeerde trofee van het Prodigiaanse Songfestival -- de Gouden Steekpenning. Zoals u weet, mag iedere

ploeg drie nummers ten gehore brengen. De jury heeft aangekondigd dat daar dit jaar scherp op zal worden gelet. U bent natuurlijk vooral nieuwsgierig, luisteraars, naar de kansen van onze eigen Vonnie, Ponnie en Honnie. Nu, ik geloof dat ze hoge ogen gooien, want ik hoorde een zakkenroller het refrein van Je was mijn liefste schat neurieën. U kent dit nummer natuurlijk, evenals de twee andere successen waarmee Nederland uitkomt: Mijn schat was je mijn liefste en Schatje, liefste, mijn was. Dus elck wat wils, mogen we wel zeggen, en het moet al gek lopen, willen we daarmee niet de handen op elkaar en de punten op het scoreboard krijgen. Maar ter zake luisteraars. Ik heb de autoriteiten benaderd over een hulpexpeditie naar Ninguna, ter opsporing van Professor P en Dr Plankton.

Luisteraars, mijn pad ging niet over rozen. Omdat het hier een wereldvermaarde en ook in Prodigia gerespecteerde archeoloog betreft, begaf ik me allereerst naar het Ministerie van Geschiedenis. De Secretaris van Oudheden toonde wel belangstelling voor mijn theorie, maar merkte op dat zijn departement niet zeevarend was. Toen ik hem erop wees, dat Prodigia een groot geleerde toch niet zomaar aan zijn lot kon overlaten, wilde hij mij wel een introductie verschaffen bij het Ministerie van Nationale Eer.

Hier ontving men mij met enige reserve, en met de mededeling dat dit ministerie alleen strafexpedities, grenscorrecties en dergelijke voor zijn rekening neemt. Ik werd verwezen naar het Ministerie zonder Portefuille.

Het hoofd van de afdeling Speciale Reizen stond me persoonlijk te woord. Hij bleek de wenselijkheid van een hulpexpeditie in te zien en beloofde me zijn steun bij het Ministerie van Subsidie.

Jammer genoeg stuitte ik daar op ongeloof. Ik moest, gaf men me te verstaan, eerst maar eens aantonen dat het eiland Ninguna geen hersenschim was.

Ik wendde me tot het Ministerie van Aardrijkskunde, waar ik nul op het request kreeg. Ninguna was op geen enkele kaart en in geen enkel register te vinden.

Ik haastte me naar de Staatsbibliotheek, die echter gesloten was tengevolge van de onlusten in 1937.

Nu ik de autoriteiten niet aan mijn zijde heb gekregen, moet ik langs andere weg proberen iets op gang te...

Stem WB sterft weg Holle stemmen in stam

Pl, klagelijk)
Professor!

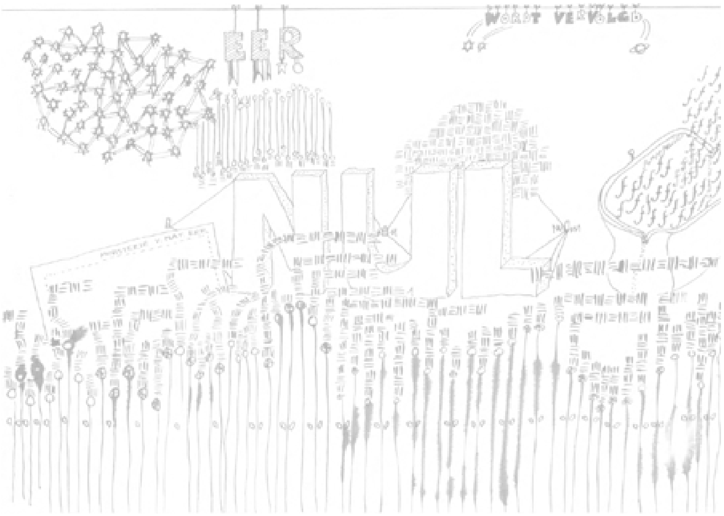
PP)
Wel?

Pl)
Er komt maar geen eind aan...

PP)
Elke boomstam eindigt op de begane grond. Dat zou u moeten weten.

Pl)

Ja professor, aan de buitenkant. Maar van binnen? Ik ben nog nooit eerder in een stam geweest...



[Nummer 53]

[Inhoud]

Van l. Naar r., Staand: Nico Kiekebelt, Thijs Kiekebelt, Jan Willem Stas Zittend: Nienke van den Meulen, C.J. Aarts en Annelies Snijder
Foto: Freek Esser

Op 20 februari in Den Haag en op 28 februari in Amsterdam organiseert BZZTôH een manifestatie rond uitgeverij C.J. Aarts.

Een keur uit het fonds van deze uitgeverij presenteert zich in dit nummer van BZZLLETIN.

Gerrit Komrij	Poëzie in drie lessen	3
Igor Streepjes	Waar moet het heen met de dichtkunst? (2) of: tussen prietpraat en bombarie	7
Theodor Holman	Ontmoetingen met C.J. Aarts	14
Johan Diepstraten en Sjoerd Kuyper	Interview met C.J. Aarts	16
Adèle Bloemendaal	Drs. P als Heinz Polzer	24
Camiel Hamans	Drs. P en het academisme	25
Johan Diepstraten	Kan het kinderlied door een waterkraan?	27

Vic van de Reijt	Smurfen kan niet meer/het Nederlandse amusementslied	30
Wim Sanders en Huug Schipper	Gesprek met Theodor Holman	41
Hans Dorrestijn	Drie gedichten	45
Theodor Holman	Ariadne	48
Fetze Pijlman	Drie gedichten	49
Igor Streepjes	Vier gedichten	51
Willem Wilmink	Drie gedichten	54
MARTINUS NIJHOFF	26 januari jl. was het 25 jaar geleden dat de dichter Martinus Nijhoff overleed. Aldert Walrecht en Wiel Kusters belichten facetten uit zijn werk	57
LITERATUUR UIT LATIJNS AMERIKA (3)	Arie Sneeuw over de nieuwe literatuur uit drie Midden-Amerika: Honduras, Guatemala en El Salvador; met een inleiding van Anton Constandse. Vertalingen uit het werk van Augusto Monterroso, Roque Dalton, Roberto Sosa, Julio Fausto Aguilera en Otto René Castillo	66

BOEKBESPREKINGEN

Albert Hijdra	Thomas Bernhard vertaald	78
André Matthijsse	Fontane's Effie Briest kan nu eindelijk gelezen worden	81
Dolf Verroen	Over dieren en kinderen	89

KRONIEKEN

André Matthijsse	Duitse kroniek	86
James Brockway	Engelse kroniek	87
Geo Staad	De reisavonturen van Prof. P en Dr. Plankton (16)	95

FILM

Henk Camping	Filmboeken bekeken	92

Poëzie in 3 lessen
Gerrit Komrij

1.

De eerste mededeling luidt:

‘Eigenlijk zijn we een fijne schommeling van liefde, een enzovoort van beweging en tegenbeweging tot 't hoogste punt van rust.’

Dit is de tweede mededeling:

‘Koelere vrouwen hebben dat niet, dat stillere dat je om je heen hebt en ook in je, in het warmere lichaam van je.’

Wat, vraag ik u, zijn dit voor mededelingen? Zijn het de motto's van een psychiater met komische talenten? Zijn het de aforismen van een tot tiental toe gelauwerde, maar nochtans onbekende Vlaamse auteur?

U raadt het nooit.

Het zijn twee gedichten. Twee heuse gedichten! Ze komen uit een ‘reeks van twaalf warme en speels-erotische liefdesgedichten’, zo lezen we in de flaptekst van de dichtbundel *De witte netten van zon en maan,* een bundel van Hans Andreus uit 1974. Geef eerlijk toe, lezer, dat u geen moment argwaan koesterde in de richting van enig warm of speels-erotisch liefdesgedicht, toen u die beide mallotige mededelingen las.

De heer Andreus schreef 't echter, de eerlijkheid gebiedt me dat te vertellen, als volgt op:

Eigenlijk
zijn we
een fijne
schommeling

van liefde,
een en-
zovoort
van

beweging
en tegen-

beweging
tot 't

hoogste
punt van rust

En zijn tweede volzin werd zó veŕstoethaspeld:

Koelere
vrouwen
hebben
dat niet,

dat stillere
dat je

om je
heen hebt

en ook
in je,
in het
warmere

lichaam
van je.

't Is knap, geeft toe, lezer! 't is typerend voor de lucht die de Vijftigers in de jaren zeventig nog in hun lekke fietsband wisten te pompen. De fut was er uit, maar 't leek nog heel wat.

De Vijftigers drijven, in deze tijd, na op de kurk van hun reputatie, moeizaam dobberen ze nog op de vertoogjes van hun respectabele ouderdom. Remco Campert overtrof een tijd geleden Hans Andreus, door zijn column in de Haagse Post linksboven te beginnen met *Lieve lezers,* vervolgens rechtsonder te eindigen met *Dankuwel,* en daartussenin *niets* te schrijven. Wél staat zijn portret gewetensvol afgedrukt, maar de rest van de pagina was blanco. Teveel woorden daarentegen gebruikt Bert Schierbeek, maar 't resultaat is even ledig: hij droeg op het Rotterdamse dichtersfestival een anti-apartheidslitanie voor, die voldoende kwaliteit bezat om alle poëziegevoelige negers ter wereld met 't schaamrood op de kaken in de armen van Vorster te jagen.

De fut is er uit, uit de Vijftigers, ze zijn gevestigd en tandeloos, ze houden herdenking op herdenking. Elke vijftigste verjaardag of doodsbericht van een Vijftiger wordt door de hele club terstond tot op 't merg afgekloven. Door als een gek te sterven en te herdenken wekken ze nog de schijn van leven. Ze zijn gevestigd en tandeloos, en dus ook bij uitstek geschikt voor... televisie.

Hoe machtelozer hun werk wordt, hoe gezwollener de retoriek die ze zich laten welgevallen. Over Andreus schreef C.J.E. Dinaux in de *Moderne Encyclopedie der Wereldliteratuur* (voor Andreus zijn daarin bijna evenveel regels ingeruimd als voor Gerrit Achterberg) jaren geleden al: ‘Andreus is een “lichtmens”, een ruimtedichter, die zijn gevangenschap in de tijd (in de dubbele betekenis van chronologie en actualiteit) ondergaat als een frustratie en zich van zijn vers bedient als een reddingspoging om aan de tweespalt tussen zijn wezenlijke en zijn door het huidige levensbestek bepaalde “ik” te ontkomen.’

Heremijntijd! Twee boterspritsen, benevens een kano voor degene die met nóg meer ademstoten weet te omschrijven dat 't hier gaat om een verzenoprekker met aanpassingsmoeilijkheden!

Hoewel: één botersprits is al gewonnen, toen een verbleekte blaaskaak, die naar de naam Jan Venema luistert, in het NOS-programma *Beeldspraak* de dood van Hans Andreus herdacht, met een platitudenklutser in zijn linker- en een bril in zijn rechterhand.

Met die rechterhand zette Venema steeds zijn

bril op, zodra hij met zijn linkerhand weer een platitude had geklutst.

U hebt 't programma, dat in 't geniep werd uitgezonden, zoals dat op de tv dikwijls met kunstprogramma's gaat, vast gemist, en dat is jammer.

‘Af en toe nam Andreus een pauze in zijn gevecht met de twijfel, om prachtige jeugdliteratuur te schrijven,’ vertelde de vergeefse gooi naar P.H. Ritter jr. ons, en zette zijn bril op.

Hij bedoelde: Andreus schreef voor de poen wel eens 'n kinderboekje.

‘Dan,’ zo ging het verder, ‘kristalliseert zich langzaam uit zijn werk zijn betrokkenheid met het begrip licht.’

En weer ging de bril op, en weer keek het bleke orakel je aan of hij het zelf bedacht had.

Over ‘onze époque’ had hij 't ook nog, en over het Oeuvre van de Dichter, en over de Vrouw die steeds weer op tijd zijn Redding was, je keek er van op.

Poëzie op de tv: een analfabeet die een bril op- en afzet.

2.

Ik lees mensen het volgende gedicht, met mijn neus dichtgeknepen, voor en zeg erbij dat het van Hélène Swarth is en *Herfsttreuren* heet:

Eentonig neuren
Door 't lijzig luchten,
Dezelfde treuren
Op 't zellefde zuchten.

Op dampklam natte
Vermolmde kastanje,
Bij trage matte
Zachtgrijze oranje.

En ál is trippelt
Op 't grint de perken
Die nu geen stippelt
En waar geen werken.

En ál is jammren
Van 't eenzaam grijze...
En al mijn lammren
Hoor 'k blatend wijze.

Ik lees het ze voor en ze antwoorden me: mm... dat is al heel mooi, niet? Gevoelig eh... sensitief... 'n Beetje impressionistisch ook?

Dat antwoorden ze. Ze twijfelen er geen moment aan dat het om een *gedicht* gaat. Je kan ze de grootste onzin vertellen, het signaal ‘gedicht’ is doorgekomen.

In werkelijkheid had ik uit een gedicht van Hélène Swarth de middenmoot weggestoken, en alleen de eerste en laatste woorden van elke regel behouden. Er stond: ‘Eentonig sleept, in kleurloos treurig neuren, / Door 't lijzig dreinen van de grijze luchten, / Dezelfde wijs, verzeld van tortel-treuren, / Op 't zellefde uur. - 't Is of 'k mijn ziel hoor zuchten’ en zo gaat dat voort.

Mmm. Gevoelig. Sensitief ook. Mijn beantwoorders reageerden steevast op wat zij *dachten* dat poëzie was, op hun idee van poëzie, ze reageerden nooit op: poëzie. Signalen als eentonig neuren en zachtgrijs oranje waren voldoende om er geen twijfel aan te doen bestaan, dat het hier om poëzie ging. Zachtgrijs oranje, dat is dichterlijk. Lariekoek is poëzie.

In mijn ingedikte versie van Hélène Swarth's *Herfsttreuren* was blijkbaar voldoende ‘zuchtende ziel’ overgebleven om nog 'n dichterlijke indruk te wekken.

Dichterlijkheid en poëzie hebben niets met elkaar van doen. Het is de dichter nu eenmaal niet vergund te lallen als 'n mataklap kalf. Het is zijn taak, net als die van *alle* andere mensen, om helder en precies te zijn.

Je kan bij voorbeeld Van Vriesland's *Spiegel van de Nederlandse Poëzie* op elke willekeurige bladzijde openslaan, om er het bewijs aan te treffen dat door de jaren heen schimmigheid en ongerijmdheden in Nederland voor poëzie werden aangezien. Er werd nooit onderscheid gemaakt tus sen poëzie en *wat op poëzie leek*. Wie iets neerschreef dat als 'n taai kluwen elastiek was, stond automatisch op de loonlijst van de muze, en zijn geest was de mensen een machtig labyrinth.

Maar 'n labyrinth is iets anders dan 'n onontwarbare brij.

Ik stel dit voor: we slaan op een willekeurige bladzij de Spiegel open.

We doen de spiegelproef.

Zozo, laat eens zien, Louis de Bourbon. Wat dicht die? ‘Steeds aan de tafel van het leven/-kasteel, gevangenis of asyl-/ heb ik de woorden neergeschreven/ die rijmden op de kleur der ziel.’

Mooi, mooi! Spiegel dicht en nog eens, zomaar open laten vallen.

Nee, heus, wie hebben we daar... Karel Jonckheere. Wat heeft een Jonckheere te beweren? Zou 't even mooi zijn als dat van onze graaf van Bourbon? Zou onze jonkheer hem overtroeven? Luis ter: ‘Ik was een ruischend bosch vol koele nissen, / waarin ik klaar van dauw te luistren stond, / tot uit de stilte, god, uw heilige mond / mij spreken zou van uw geheimenissen.’

Prachtig! Hij overtroeft hem! Toe, toe, nog eens, nog eens de spiegeltroef... Nog éénmaal... Boek dicht, ogen dicht, boek open, ogen open.

Henri Sandberg.

Sandberg?

Toch niet wéér een jonkheer?

(Want het wemelt in de Spiegel van adel. En van vrouwen. Jooske van den Brandele-Den Beer Poortugael schreef gedichten. Jeanne van de Putte schreef gedichten. Edy Dronckers schreef gedichten. Maar dit terzijde.)

Het is, zie ik, onze jonkheer niet. Die heet W.J.H.B., deze H.W. van voren. Wat dicht Henri? Zie: ‘Diep onder mij, doodstil, het donkere meer / Het ligt roerloos. / Diep in mij, doodstil, he zwaar verdriet, / Het ligt roerloos.’

Dames en heren!

Dit is werkelijk obscene beeldspraak. Zulke mensen brengen de naam van dichter in discrediet Uitwassen zijn het, wratten, deze dichters die plotseling een ruisend bos worden, woorden die rijmen op de kleur der ziel, en dit zwaar verdriet dat roerloos ligt.

Wat zeg ik? 't Is erger, nog veel erger, dan ik het hier neerschrijf: deze namaakpoëzie gaat over dichters die als ruisend bos vol koele nissen uitgerekend *in* die nissen te ‘luisteren’ staan, over op de kleur van 'n ziel rijmende woorden die worden neergeschreven aan niets min-

der dan de 'tafel van het leven', en over zwaar verdriet dat - o mirakel - tegelijkertijd zowel doodstil als roerloos in de dichter ligt; en bovendien nog *diep* in de dichter ligt. Constructies, zinnen, gedachten waar niet uit te komen valt.

Zo werd en wordt in Nederland gedicht. Een negotie in schijn, een winkeltje in oppervlakkigheid. Wek de *suggestie* van poëzie, en het zal je een zorg wezen wat er staat.

Poëzie is subliem bedrog, dames en heren, Nobele zwendel. Maar dit soort dichterlijkheid, ik roep het u toe, is flessentrekkerij, niets meer.

3.

De poëzie is wendbaar, vluchtig en babbelziek; zij is dus de aangewezene om de scepter te zwaaien in het bordeel der kunsten, van alle bandieten en boeven is zij de onbetwistbare hoerenmadam. Roes en illusie biedt de poëzie, aandoeningen van oppervlakkige aard, en vooral: aandoeningen op maat en bestelling.

Regendichters zijn in de tropen zeer in tel, terwijl in natte, zompige landen de zonnepoëten 't meest gevraagd zijn. Een staand leger van al of niet rijmende, maar beslist poëtische cocottes masseert de ziel, waar ook ter wereld - en de Wereldziel baadt zich in 's dichters hoerenkast.

Altijd staat de dichter voor de vraag: hoe staat vandaag mijn muts? Bejubel ik 't malse regenbuitje, dat al maanden aanhoudt, of roep ik juist driewerf foei over 't nimmer eindigende noodweer? Zing ik, klaag ik? treur ik? Min ik, haat ik? Zing ik de lof van de gemeentetram, of nagel ik het voertuig aan de schandpaal? Wat zal het zijn vandaag? Een dichter kan *altijd* alle kanten op.

Juich ik mijn Leider toe en de goede daden die hij verricht, of protesteer ik vlammend tegen zijn wreedheid en barbaarse inslag? 't Is maar wat de dichter wil. Een *gedicht* kan alles. De poëzie is eindeloos geduldig.

De poëzie is een hoer. Ze wil dansen. De poëzie lijdt wanneer ze in handen valt van een rechtlijnige moralist, een wereldverbeteraar of een 'politiek bewust' sujet.

Wereldverbeteraars die zich van gedichten bedienen: 't is of heilsagent es 't evangelie prediken door met condooms de straat op te gaan. Poëzie gedijt 't best in de handen derzulken die ook niet deugen. Zij bloeit op waar zij wordt vertroeteld door zielen waar de rek in zit.

Hoerige dichters en poëzie begrijpen elkaar. De veile dichtkunst wipt en springt uit de pen des pooiers, in de handen van 'n prediker verkwijnt ze. De poëzie is geen boodschappenjongen, haar borsten zijn als twee welpen, haar lippen zijn een scharlaken snoer. Wie vanuit het kot van de zedenleer bijv. Huub Oosterhuis, de zingende pater, of uit de kinderkamer van de politiek bijv. Hans van de Waarsenburg, de rode gloeilamp uit het zuiden des lands, op de poëzie loslaat, is als iemand die een snoepgraag kind zonder armen in een zuurstokkenwinkel zet: er volgt alleen maar gekraai.

Een echt gedicht betekent niet. Hoe leger een vers, hoe volmaakter. Voor Théophile Gautier kon er maar één zin van Racine, die toch heel wat heeft geschreven, door de beugel: 'La fille de Minos et de Pasiphaë'.

Met diep afgrijzen wordt dit voorbeeld aangehaald door Max Nordeau, in een boek dat aan het eind van de vorige en het begin van deze eeuw nogal populair was, en dat *Entartung* heette.

Lege gedichten zijn goeie gedichten. Ik zou mezelf niet zijn als ik niet ook, zo af en toe, zulke gedichten had geschreven.

Zo wil ik, in alle bescheidenheid dan maar weer, de welwillende lezer wijzen op het twaalfregelige gedicht *Een gedicht (Maagdenburgse halve bollen*, 1968, herdrukt in *Tutti-frutti*, 1972) waarvan de eerste twee regels luiden:

> De eerste regel is om te beginnen.
> De tweede is de elfde van beneden.

en de laatste twee:

> De elfde is niets anders dan de elfde.
> De twaalfde is van niets de eindkonklusie.

Daarin staat nu werkelijk niets, in dat gedicht! 't Is een volmaakt gedicht. Erg ‘ontaard’. Ik beveel het in zijn geheel graag in de aandacht van de lezer aan. (*Je moet in de Nederlandse literatuur alles zelf uitleggen, anders gebeurt er niets.*)

't Is ook een zeer ernstig gedicht, het is geen kolder. 't Is een heel diep gedicht, ik zeg het er zelf maar weer bij. Je kan immers óók ‘niets’ vertellen door onzin aaneen te breien. Ik hoorde eens een tv-presentator (Willem Duys) over traplopen praten en uitroepen: ‘Loop maar eens zo'n plus minus 59 à 60 trappen op!’

Dié leegte bedoel ik niet. Die leegte is me vreemd. (Hoewel, je komt er met een ziel die zich baadt in een kast, een tram aan een schandpaal, en nóg een ziel, maar ditmaal met de rek erin, al aardig dichtbij). Het gaat om de poëtische leegte, het niets dat alles is, en toch niets.

Ik moet ook de pendant-gedichten noemen, hier. Ze bekleden een ereplaats in de hoerenwinkel. Het zijn gedichten die elkaar opheffen: wat in het ene gedicht wordt bejubeld, wordt in het andere verguisd, met nét iets andere woorden. Dus niet als in de gedichten *Adam* en *Eva* van Rilke, waarvan het eerste (*Adam*) zo begint:

> Staunend steht er an der Kathedrale
> steilem Aufstieg, nah der Fensterrose,
> wie erschreckt von der Apotheose,
> en het tweede (*Eva*) zo:
> Einfach steht sie an der Kathedrale
> grossem Aufstieg, nah der Fensterrose,
> mit dem Apfel in der Apfelpose, (-)

deze gedichten vullen elkaar aan. Nee, het gedicht moet, door die iets gewijzigde woordkeus, in het tegendeel verkeren. Zo zingt Kees, in *Kees Kregel's Liefdesavonturen, of de Noorsche Don Juan*, vóór de behandeling:

> Zwartlokkige maagd Maria!
> Ach, gun uw verliefden Kees,
> Dat hij zijn hart voor u uitstort,
> Dat hart zoo vol angst en vrees!
> terwijl hij, ná de behandeling, kweelt:
> Laaghartige maagd Maria!
> Hoor, hoe uw bedrogen Kees
> Den alsem stort uit zijn harte,
> Dat hart zoo vol kommer en vrees!

en zo tot plus minus 9 à 10 coupletten voort.

Zo kan de pendantdichter in het ene gedicht de rijkdom prijzen, en in het tweede met hetzelfde materiaal de armoe. Ook kan hij, in een dubbelgedicht, het ene prijzen en het andere laken.

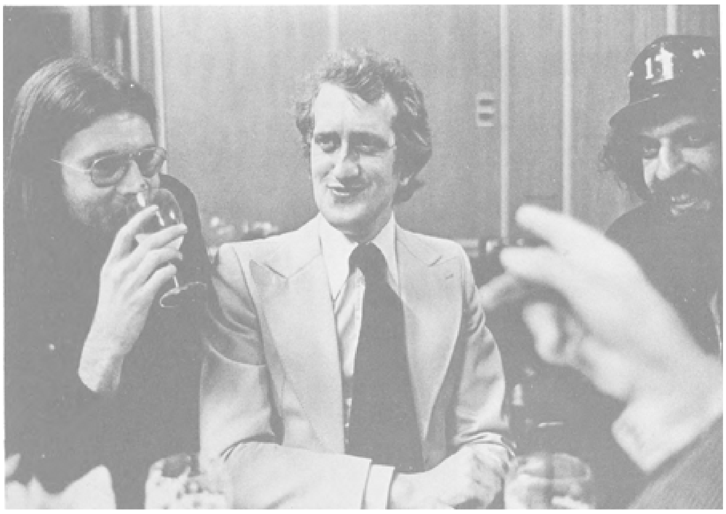
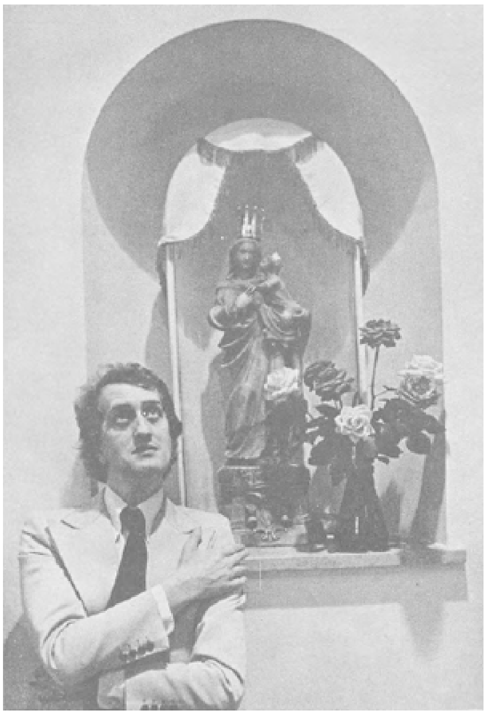


Foto beven: v.l.n.c. C.J. Aarts, Gercit Kemrij & J. Guépin/foto's Lon v. Keulen



Of het andere prijzen en het ene laken. Of ze beide laken. Of de armoe zowel prijzen als laken. Of de rijkdom zowel laken als prijzen. In het pendant-gedicht toont de dichter zijn ware gelaat: de Januskop.

Foto beneden: Gercit Kemrij

Waar moet het heen met de dichtkunst?(2) of
Tussen prietpraat en bombarie
Igor Streepjes

Niet iedereen weet dit, maar in Nederland verschijnen er tussen de honderd en tweehonderd dichtbundels per jaar. In het Nederlands taalgebied lopen er zeker duizend gepubliceerde dichters rond. Beleven we dan een bloeitijd van de Nederlandse dichtkunst, een explosie van poëtisch talent? Of is het begrip poëzie zo normloos geworden dat ieder die zijn associaties brokkelig onder elkaar kan tikken en voldoende volhoudt, zijn product als gedicht aan de man kan brengen? Volgens mij bestaat veruit het grootste deel van de poëtische productie hier te lande uit woordenkraam, meligheid en beuzelpraat. Ik moet dus wel voor de tweede verklaring kiezen.

Er zijn bepaalde coterieën van dichters, dichters die vaak zelf recenseren en hun vrienden bewieroken. Zo ontstaan geheel ten onrechte bepaalde reputaties. Het gehele recensieklimaat is trouwens nogal tolerant. Niet omdat er geen haat en nijd zou heersen, maar omdat haast niemand meer enig idee schijnt te hebben van kriteria waaraan een te recenseren bundel moet worden getoetst. Wat is poëzie?

Neem een jonge dichter en criticus die doorgaat voor iemand met een fijn ontwikkeld zintuig voor poëzie, die trouwens doceert in de poëzie, een nieuwe Donkersloot welhaast, ik bedoel T. van Deel, die ook bloemlezingen samenstelt. T. van Deel schrijft in zijn tweede bloemlezing *Lees nog eens een gedicht* (1977), opvolger van *Lees eens een gedicht* (1971), onder het kopje ‘vooraf’: ‘Wat is poëzie?’ Precies wat ik juist wilde weten. Alleen geeft van Deel er zelf geen antwoord op. Hij bedient zich van een kleine domineestruc. Populaire kanselredenaars beroepen zich graag op een naamloos iemand, liefst een héél eenvoudig iemand, die zo mooi heeft weten te zeggen wat Geloof is. Zo heeft T. van Deel iemand gesproken die wist te vertellen wat poëzie was. Ik citeer:

‘Wat is poëzie? Ik heb het eens iemand horen uitleggen als volgt. De postbode van het dorp bezorgt trouw zijn post. Op een dag leest hij, gaande van de ene naar de andere brievenbus, achteloos een briefkaart die bovenop zijn stapeltje ligt. Die kaart is gericht aan de bewoner van het volgende huis, maar de postbode wordt zo door zijn lectuur verrast dat hij hem in zijn eigen zak steekt, in de mening verkerend dat die kaart voor hem, voor hem alleen, bestemd is. Dat is poëzie.’

Wat een kletspraat! Het maakt niet uit dat deze bloemlezing, net als de vorige, een culturele uitspatting is van het warenhuis Vroom en Dreesmann. Dat is geen vrijbrief om de mensen af te schepen met gelul. Trouwens, de meeste exemplaren gaan naar gewone Querido-afnemers, want bij Querido verschijnen de herdrukken. Is er iemand iets wijzer geworden na lezing van bovenstaand citaat? Hoe moet het in godsnaam worden vertaald in iets zinnigs, een maatstaf, een kriterium? Bedoelt Van Deel dat poëzielezers zo worden geboeid dat ze, hemeltjelief, haast kleptomaan zouden worden? Is dat de boodschap? Ik kan me juist heel goed de boekendief voorstellen die, gaande van de ene naar de andere boekenplank, achteloos een bundel lezend die bovenop het stapeltje ligt, besluit *nooit meer een boek te stelen,* in de mening verkerend dat het met de Nederlandse poëzie toch niks meer gedaan is. (Dat is Moraal.)

Wat is poëzie? Welke poëzie is de moeite waard? Aan wat voor normen moet poëzie voldoen? Het moet toch mogelijk zijn eisen te stellen aan de poëzie, kwaliteitseisen, die een algemener geldigheid bezitten dan de tijdelijke voorkeuren van aan de weg timmerende coterieën. Eisen die bovendien niet berusten op vooroordelen en niet bij voorbaat een bepaald soort poëzie diskwalificeren.

Vestdijk heeft zich, in een bundel opstellen, *De glanzende kiemcel,* de vraag gesteld wat poëzie onderscheidt van proza. Hij noemt een aantal elementen: 'een grotere *concentratie* in de zinsbouw, en daarnaast een grotere *rijkdom* van schijnbaar overbodige beelden; *herhaling* van bepaalde woorden; een andere *rangschikking* der woorden dan in het proza gebruikelijk is; het optreden van *vergelijkingen,* die letterlijk genomen onjuist zijn, maar die tot de evenredigheid der impressie bijdragen; en tenslotte de *klank* van het vers, waaronder tevens het rijm, en in zekere zin ook het metrum valt.'

Het is grappig dat Vestdijk de formele aspecten rijm en metrum het laatst noemt, terwijl hij bij de keus van zijn citaten geneigd lijkt alles poëzie te vinden wat zich door uiterlijke aspecten maar voldoende onderscheidt van proza. Zo haalt hij een gedicht van Boutens aan en noemt het 'van een onvergetelijke, weidse bezieling', terwijl ik er niets anders in kan zien dan pure bombast: 'Alleroppermachtigste van harts gelieven, Wier oogenstraal geen schepsel kan ontschuilen, Dat overduurde winters donkre druilen -' etcetera.

De elementen die Vestdijk noemt lijken mij wel waardevol, maar niet voldoende. Bij het zoeken naar een algemeen kriterium kwam ik op het begrip 'onthoudbaarheid'. Waar het om gaat bij een gedicht, zal iedereen toegeven, is dat het indruk maakt op de lezer. Wat dan ook voor in-

druk. Waaraan kun je merken dat iets op iemand indruk maakt? Aan het feit dat hij het niet meteen vergeet. Onthoudt iemand een gedicht, of een fragment ervan, dan heeft de betreffende tekst indruk gemaakt en dus aan zijn doel beantwoord. Gedichten die geen indruk maken, worden niet onthouden. Ze zijn het onthouden niet waard.

Historisch gezien is het kriterium ‘onthoudbaarheid’ heel goed te verklaren. De oudste vorm van literatuur is poëzie die mondeling overgeleverd werd, en dus aan eisen moest voldoen die het memoreren vergemakkelijkten, eisen van rijm/ of metrum. Sinds ca. 1900 hebben deze formele aspecten in de poëzie terecht hun onaantastbare positie verloren. Maar daarmee is het principe van de onthoudbaarheid niet waardeloos geworden. De onthoudbaarheid van een gedicht wordt bevorderd door rijm, maar ook door elke formulering die pakkend of origineel genoeg is. Dat dit altijd al zo was, blijkt uit het voortleven van klassiek geworden regels die op eigen kracht, zonder rijmend pendant, de allure van spreekwoorden hebben gekregen. Zoiets is een bewijs van de trefzekerheid, de kwaliteit van zo'n versregel, ook al kan die door overbekendheid op den duur gaan tegenstaan.

Een voorbeeld van zo'n poëtische slagzin is ‘De zee, de Zee klotst voort in eindeloze deining.’ Het rijm heeft bij het populair worden van die regel geen rol gespeeld. (Niemand weet meer wat Kloos er op liet rijmen.) Wel kan het metrum geholpen hebben, want door die zware jamben deint de zee pas goed. Ook alliteratie is een vormaspect dat het onthouden vergemakkelijkt. Overigens geldt dat zowel voor ‘Liever heimwee dan Holland’ als voor ‘Het bier is weer best’, want poëtisch en commerciëel effectbejag kunnen zich van dezelfde middelen bedienen. Het verschil zit in het niveau van de mededeling. ‘want tusschen droom en daad staan wetten in den weg en practische bezwaren’ is een interessantere mededeling dan ‘Wilhelmus van Nassouwe ben ik, van Duitsen bloed’. Deze leuze heeft van menig patriot de borst doen zwellen, maar qua informatie is het peil niet hoger dan van ‘Vim schuimt en kan niet krassen’.

Met andere woorden: vormelementen als rijm en metrum maken iets niet tot poëzie, en ook treffende formuleringen zijn op zichzelf niet genoeg. Het verschil tussen bv. een goede commerciële slagzin en een poëtisch gevleugeld woord is een verschil in kwaliteit van de informatie, een verschil in oorspronkelijkheid van visie en/of expressie. Een goed gedicht kan zonder rijm en metrum, niet zonder oorspronkelijkheid en trefzekere formulering. Bij een perfect gedicht is elk woord onvervangbaar, iedere wending de beste voortzetting. Vestdijk zegt in *De glanzende kiemcel* dat zo'n perfect gedicht hem niet bekend is. ‘Bijna altijd zijn er zwakke plekken, inzinkingen, “vulregels”, “stoplappen”.’ Ik geloof dat er in de Nederlandse poëzie best een aantal gedichten valt aan te wijzen, vooral bij Achterberg en Nijhoff, dat de bedoelde perfectie bezit. Dat neemt overigens niet weg dat menig dichter wel eens zou mogen breken met zijn gewoonte om de goede regel die nu en dan bij hem opborrelt uit te bouwen tot een gedicht dat naar zijn idee aan de maat is. Er zou een mooie bloemlezing te maken zijn van louter goede regels. Eigenlijk is de haiku de meest geconcentreerde vorm van poëzie, niet meer dan een tiental woorden lang. Wie in een haiku iets wil meedelen, kan zich geen stoplap veroorloven. Goede Nederlandse haiku's zijn bijvoorbeeld, van Gust Gils: ‘Duizend jaar koestgeroep tegen hond kweekt koesthond maar ook blafmens’ of, van Henk van Teylingen: ‘Nog meer morfine? Haar hoofd valt opzij. Een mug begint te grienen.’ Van Teylingen

bereikt dezelfde concentratie soms in zijn langere gedichten, zoals in *Vedergewicht* (uit: *De baron fietst rond*): ‘Het kind was, hoorde hij, weer druk vandaag en moest voor straf naar bed. Zijn vrouw kan, merkt hij, nog maar net de last aan van haar zwaar geluk.’ etc. Er is niets weg te laten uit die regels en de laatste is onvergetelijk pregnant als beschrijving van een zwangerschap.

In het ‘poëzienummer’ van De Revisor (II,5) heb ik indertijd een stuk geschreven, waar dit artikel een vervolg op is. Ik poneerde daarin vier eigenschappen die, al dan niet in combinatie, bepalend zijn voor de kwaliteit van poëzie. Ze overlappen elkaar enigszins, maar bieden toch enig houvast:

A) De oorspronkelijke, trefzekere formulering van een waarneming, bv. visueel (‘een wolk van meeuwen als strooibiljetten’ - Emmens) of auditief (‘het verre orgel van de zee’ - Boutens).

B) De vondst van een combinatie, een nieuwe verbinding van elementen. Gewoonlijk gaat het daarbij om beeldspraak, maar niet bv. in deze aan Achterberg gewijde regels van Mulisch: ‘Bang, bang, Altijd in zijn haren De sporen van de kam’, waarbij de verbinding van angst en gekamde haren geen beeldspraak is, maar een nieuw gelegde connectie op het intellectuele vlak.

C) De formulering van een zinvolle mededeling op zo kernachtige wijze dat het slagzineffect optreedt. Het woord ‘slagzin’ bedoel ik niet denigrerend. De poëtische slagzin draagt vaak een heel gedicht, en menig dichter leeft alleen nog voort in een enkel gevleugeld woord.

D) De verbale vondst. Tot deze categorie behoort allereerst de truccendoos van de traditionele dichtkunst, met name rijm, metrum en alliteratie, alle drie aanwezig in bv. ‘steeds witter beende hij De kamer door en weende bitter’ (Komrij); maar ook speciale klankeffecten behoren ertoe, bv. ‘de kleinegichelversierdevitrinelilith’ (Lucebert), en ook het neologisme, en de woordspeling (‘Ik ben dichter Bij de waarheid in December Dan in Juli. Ik ben dichter Bij gratie van de kalender’ - Campert).

Aan de hand van Tom van Deels bloemlezing *Lees eens een gedicht* gaf ik uitgebreide voorbeelden van genoemde eigenschappen, waarvan ik er enkele zal herhalen: (Alleen dichters uit het Queridofonds waren vertegenwoordigd.)

A) De regen ‘regent pokkeputjes in het kille strand’ (Van Schagen); ‘de lucht is als een envelop waarop een wolk een stempel drukt’ (Bernlef); ‘de wind giert al wel eens wat maar binnensmonds’ (Vroman); ‘Mevrouw, dit licht is te scherp voor uw nieuw vel van poeder’ (Willem van Toorn).

B) ‘als ik schoenmaten later weer binnenkom’ (H. Vlek); ‘ik leg mijn handen op het hakblok van je argwaan’ (E. Warmond); ‘en fiets hermetisch door de strenge buurt’ (Achterberg);

'boeren met zondags gesteven gebaren' (Van Toorn); 'zelfs in de tuin van de zomer sluipt de gewapende winter, mes in de bek' (Nooteboom).

C) 'Familie duurt een mensenleven lang' (Achterberg); 'de hartverscheurende kracht van het naaldwoud' (Krol); 'dit is het regenende jaargetijde' (Marsman).

D) één voorbeeld - een effectrijke alliteratie: 'Alleen als het voertuig op een steen stuit stoot ik even met hoofd en schouders boven de anderen uit.' (Vroman).

Behalve voorbeelden van goede poëzie gaf ik, uit dezelfde bloemlezing, voorbeelden van slechte poëzie, verdeeld in de rubrieken: Onzin; Mooischrijverij; Rijmdwang; Kreupel taalgebruik; Cliché; Grapjasserij. Enkele voorbeelden: 'De geest is lang, maar wij gaan snel' (Engelman): 'of rees in allen een onmeetlijk vrezen?' (A. Donker); 'autopedden (..) bedden' (C. Jellema); 'Thans spilt niet, ijdel rukkend, hij zijn kracht.' (N. Pareau); 'Dan de dood is niets gewissers' (Werumeus Buning); 'een koekje voor het bloeden' (H. Vlek); 'Elk dichtertje zingt zoals het genekt is' (A. Teister).

Het Revisor-stuk eindigde met het signaleren van een nieuwe poëtische school, daterend van de laatste tien à vijftien jaar en gekarakteriseerd door een nieuw soort babbelzucht. Op rijm is er vroeger heel wat afgekeuveld, maar tegenwoordig kan het zonder rijm, ja, zonder al die elementen die poëzie onderscheiden van proza, afgezien van de regelschikking, want de tekst loopt niet door, maar staat in korte regeltjes onder elkaar. Een loos signaal waarmee wordt gesuggereerd dat de betreffende tekst tot de poëzie moet worden gerekend. Ik laat me daar niet door verlakken. Maar ook als proza beschouwd is er niets aan. Gerard van het Reve is een groot prozaist. Als die nu en dan wat overgeschoten zinnen uit een verhaal onder elkaar zet en het resultaat een gedicht noemt, is het mij best. Er staat dan in elk geval iets redelijk interessants. Dat geldt evenwel niet voor mensen als Krol, Van Deel en Ouwens, drie protagonisten van wat ik zou willen betitelen als De Nieuwe Prietpraat. Mijn aanval was destijds, tegen mijn zin,- verkapt: alle namen ontbraken. Bij deze zet ik, met naam en toenaam, het goede werk voort. Overigens wordt de Nederlandse poëzie bedreigd van *twee* kanten, niet alleen door het prietpraatfront, ook door de aanvoerders van wat door Propria Cures is aangeduid als De Nieuwe Wartaal: Bloem, Faverey, Hamelirik, Ten Berge.

Krol

Bij Krol zijn per bundel een paar geslaagde regels aan te wijzen, maar ze gaan teloor in de kletsika eromheen. Ik citeer Krols gedicht *Over het uittrekken van een broek,* een prominent gedicht in het oeuvre van Krol, want hij heeft er zijn gelijknamige bundel naar vernoemd. Zoals bij alle citaten in dit artikel tik ik de regels achter elkaar. Dat bespaart ruimte en is tegelijk een aardige test: echte poëzie kan er wel tegen. De lezer vrage zich af hoe de poëtische structuur van de geciteerde teksten in elkaar zit. Als er geen enkele structuur te ontwaren valt, zodat de indeling in regels en coupletten wel op willekeur moet berusten, dan lijkt mij niet langer vol te houden dat het hier gaat om poëzie. Lees zelf:

> 'In het algemeen zijn er twee broeken, a. de eigen broek, b. de broek van een ander. Trekt men zijn eigen broek uit dan heeft men daarbij het

> voordeel dat men daarbij alleen kan zijn. Trekt men evenwel de broek van een ander uit dan is men daartoe op z'n minst met zijn tweeën. Men kan in zo'n geval ook de broek van elkaar uittrekken (dualisme). Een belangrijke factor is het geslacht van de deelnemers. Behoren die tot een verschillend geslacht dan kunnen zij elkaars broek verwisselen aangezien elk geslacht zijn eigen broek heeft.'

Dit is nog maar de helft, maar het is genoeg. Deze tekst bestaat uit zes zinnen, die in drie coupletten verdeeld waren over achttien regels. Naar mijn mening is dit flauwe grapjasserij, vervat in slecht proza, en bovendien klopt het niet.

Ten eerste: Krol schijnt het als een voordeel te beschouwen dat een mens tijdens het uitkleden alleen kan zijn, als hij dat verkiest. Maar hij schrijft: 'Trekt men zijn eigen broek uit dan heeft men daarbij het voordeel...' en dat is niet waar, want op het moment van uittrekken is men alleen of niet alleen, zodat het voordeel van de keuze niet meer bestaat.

Hoe slordig Krol schrijft, blijkt vooral uit de laatste zin van het citaat. Wat zou 'elkaars broek verwisselen' wel mogen betekenen? Het is geen Nederlands en lijkt mij een contaminatie van 'elkaars broek aantrekken' en 'van broek verwisselen'. Maar nu het opmerkelijkste: Krol schrijft het tegendeel van wat hij schijnt te bedoelen. Hij zegt 'elk geslacht heeft zijn eigen broek'. Dat is dubieus, maar laten we hem volgen in zijn redenering. Als elk geslacht zijn eigen broek heeft, kunnen alleen mensen van hetzelfde geslacht elkaars broek aantrekken, en mensen van 'een verschillend geslacht' juist niet.

Dit is voldoende voor Krol. Alleen nog een voorbeeld van zijn beeldspraak:

> 'only het geslachtsdeel van een vrouw of van een meisje (dat natuurlijk kleiner is): waar lijkt het op? Een lila nis, een stukje neonbuis of ander glaswerk, zo teer is het.'
> (Zelfde bundel, p. 41.)

Van deel

Van Gerrit Krol naar T. van Deel, via Van Deels gedicht *Gerrit* uit de bundel *Strafwerk,* p. 42:

> 'Gerrit studeert theologie aan de T.H. en vraagt iedereen die gymnasium heeft of ze daar nou ook Hebreeuws kregen want dat is toch zo'n mooie taal, hij kon het zich door zelfstudie wat bijbrengen en ja, dan gaan veel dingen meer voor je leven. Op losse velletjes. schrijft hij de bijbel over, wat een heel werk is, dat begrijpt u wel. Broer Dries en hij doen samen een soort kleermakersbedrijf en Gerrit zucht dikwijls: wat wij allemaal met vrouwen meemaken... Dat stond zeker niet in de bijbel? O ja, in de oorlog hebben ze hem mooi tuk gehad. Hij moest krantjes

voor de koningin bezorgen en werd opgepikt. Asjeblieft, een hele dag gezeten en toen maar vrijgelaten want het was wel duidelijk.'

Jgor Streepjes, voorjaar 1974/foto Jan Willem stas

Is dit grappig of interessant of goed geschreven? Een vervelend binnenhuistafereeltje vind ik het. De registratie van gezeur. Zo bestaat de hele bundel uit nietige, zuinig genoteerde belevenisjes, familieberichten, een briefje of telefoontje, of bijvoorbeeld Van Deels monologue intérieur voor de klas:

> 'Als ik nu tegen die jongen zeg dat hij eruit moet gaan zegt hij misschien waarom meneer ik doe toch niks en moet ik eerst staan uitleggen dat hij weliswaar geen schuld heeft maar dat het mij om didactische redenen beter lijkt dat hij verdwijnt en hoe mooi het van hem zou zijn als hij dat zonder verdere discussie doen zou - dus zeg ik maar niets.' (p. 54: *Overwegingen*)

Van Deel schrijft het wel op, publiceert het zelfs. Ik begrijp werkelijk niet waarom. Nog een voorbeeld. *Droge ogen*, p. 24. (Ook opgenomen in Van Deels eerste bloemlezing.)

> 'Een verjaardag als vanouds. Oom Freek was er en tante Annie zat breed lachend boven haar gebak. Zo Tóm kom jij je óma eens verrassen, een taartje lust je zeker niet. Haha, zal hij niet lusten nee. Ook Tinus die onopvallend naast de distributie zat stak zijn hand op en zei: goeiemorgen, wat bij hem asjemenou betekent. Maar heel gauw was het gewoon en oma liet haar nieuwe lakens zien - ja we zullen ze wel niet meer verslijten zeg ik tegen opa - en oom Freek vertelde Querido's *Jordaan* tot in finesses na. Geen bladzij heeft hij destijds met droge ogen kunnen lezen.'

Prachtig mooi en gevoelig, vooral die lakens. Al deze gedichten komen uit Van Deels bundel *Strafwerk,* waaruit Van Deel vier gedichten overnam in zijn bloemlezing *Lees eens een gedicht* en één in het vervolg *Lees nog eens een gedicht,* waarin niet

uitsluitend Querido-dichters zijn opgenomen, maar wel alleen dichters van na ca. 1960. In totaal is hij in deze tweede bloemlezing zelf met vijf gedichten vertegenwoordigd (tegen vier van Komrij, vier van Wilfred Smit en niet één van Neeltje Maria Min). ‘Bovendien - nogmaals - wilde ik mijn eigen voorkeuren niet schuwen’, zoals Van Deel schrijft in zijn ‘Vooraf’. Ik deel Van Deels voorkeur voor zijn eigen gedichten niet. Ik vind het geen poëzie, maar proza met te weinig komma's. Trouwens, wat betekent ‘Maar heel gauw was het gewoon’? Kan iets heel gauw gewoon zijn, of alleen heel gauw gewoon worden? Hoe dan ook, gewoon is het allemaal wel. Te gewoon.

Ouwens

Kees Ouwens is de derde exponent van het prietpraatproza met poëtische pretenties. Hij onderscheidt zich van Krol en Van Deel voornamelijk door zijn thematiek, het masturberen, bezigheid die hij blijkens zijn bundel *Arcadia* vooral beoefent in de directe nabijheid van bo-

Men weet sinds kort
(*Science* januari 1975)
dat de lengte van
de eierstokken recht
evenredig is aan de
kans om gezonde
kinderen te krijgen, maar
naar mijn waarneming vormt
de busteomvang ook
een significante indicatie,
en snel vast te stellen.

GERRIT KROL (Uit: *de foto van Ovevveen*)

Kattebad

Voetje voor
voetje likt hij belust, beheerst zijn
voetkussentjes, zijn tong
even prikkelig.

En masseert zijn
vacht dan
omstandig.

WILLEM JAN OTTEN (Uit: *Pijpen stelen*)

men. Een gedicht van Ouwens kan er ook over gaan hoe vervelend het is iemand een hand te moeten geven die juist van de WC komt en zijn handen niet wast, of over de keurige kleren die hij draagt. En verder over wat hem in zijn leven zoal opvalt, bv. in *Een gezellig avondje* (p. 7, het eerste gedicht uit de bundel, waarvan ik ruim de helft citeer:

> 'Mijn moeder is een goede vrouw, zij houdt veel van mij. Ik mag haar niet beledigen. Mijn moeder is een huisvrouw, maar ik doe alles in het groot. Bij De Gruyter is de aardbeienjam deze week weer goedkoper dan bij Albert Heyn, dat weet ik opperbest. Men krijgt niet voor niets zoveel reclamefolders in de bus en dat is voor mensen als ik boeiende lectuur.'

Grappig toch, een dichter die oog heeft voor de kleine dingen des levens. Het volgende vers is ook een parel, door Van Deel opgenomen in zijn eerste bloemlezing - het tweede gedicht uit de bundel *Arcadia,* p. 8, integraal geciteerd:

> 'Het was wisselvallig weer geweest. De dag had ik doorgebracht in A. Om kwart voor zes kwam ik met de bus aan in mijn keurige dorp. Toen ik thuis het hek inliep, zag ik door het raam mijn moeder, gewoonte getrouw met haar ogen dicht, haar armen over elkaar en haar hoofd iets naar rechts gebogen, in een rotanstoel bij de kachel zitten. Een rode gloed viel in het schemerdonker over haar gezicht. Ze zag er vermoeid uit. Ze

> had hard gewerkt om de boel netjes te krijgen, dat kon ik zien aan het parket, dat glom. In de keuken trok ik mijn schoenen uit. Ik deed mijn best me niet te vervelen.'

Het commentaar ligt voor de hand: deed hij maar meer zijn best om zijn lezers niet te vervelen. Voor wie schrijft hij eigenlijk? Alleen voor zijn moeder?

Maar: er is één verschil met de twee anderen, Ouwens schuwt ook het bombastische effect niet, en daardoor neemt hij een middenpositie in tussen de prietpraters en de bombariemakers. Maar eerst Ouwens afmaken. Ouwens heeft óók een gedicht over Gerrit geschreven: 'Mijn Gerrit', p. 15, waarvan ik de twee eerste coupletten citeer:

> 'In de binnenzak ligt het te vroeg geboren kind te zweten van weloverwogen afkeer. "Ontkomen aan de tepel des tijds," zegt de ontspannen houding van het ingedroogde borstje. Als men het tevoorschijn haalt laat het zich als een portefeuille openvouwen.'

Daar zou Jacques Hamelink zich vast niet voor schamen. Nog één mooi voorbeeld: 'haar zo blond als brood'. Dat moet beeldspraak zijn naar het hart van Ten Berge en Faverey.

De bombarieclan

Zo kom ik dan eindelijk aan het andere dichterskamp dat zoveel van zich laat horen. H.C. ten Berge heeft onlangs een boos stuk in de Volkskrant geschreven tegen de criticus Fens.

Lofghesanck teren francescae

saligh sterlicht in der verte
upter see van wee en smerte...
Up din outer hangt min herte!

Velut stella salutaris
In naufragiis amaris...
Suspendara cor tuis aris!

Meos circa lumbos mica,
O castitatis lorica,
Aqua tincta seraphica:

Scutte mine scamelheyt,
scone, scild van suverheyt
daeu van hemels helderheyt,

Charles, bloeme synt
van goede wille.

REIN BLOEM (Uit: *Bovenlanders*)

De valstreep licht.

Ingegeven door
hang de lamp op.

Zeker is misschien ook
muren onder murenen, schadu-

wen gestold. (10.000 jaar
na Palo Alto

z. aangehaald.

HANS FAVEREY (Uit: *Gedichten 3*)

Zelfbinder

Grasman van de
naaktheuvelboom,
teveel
gevoel in bladsap
en de onuitsprekelijke brem.

naakt ben je
niemand, of proeft bloedlijm,
ether van het verleden.

te veel geweten
in dit zonnestelsel,
ontijd, onraad.

JACQUES HAMELINK (Uit: *Weder-kerig geboortewee*)

Winter

Ja, je kan hier vast
zwemmen 's zomers, het
vennetje is nu gestold. Snelle,
zwarte stippen in het grijs, dat
zullen meeuwen zijn, al zijn ze.
zestig kilometer van zee.

T. van DEEL (Uit: *Vogelkooi van oma*)

Fens deugde helemaal niet voor zijn werk, betoogde Ten Berge, want Fens verzuimde analyses te geven van het werk van dichters zoals hij en Faverey en Hamelink en Bloem. Je moet toch maar lef hebben. Zelfs in de beeldende kunst zou dit een gotspe zijn. Niet in staat zijn voldoende helder te schrijven om de eigen bedoeling duidelijk te maken, en dan nog een ander de schuld geven omdat die niet uitlegt wat het moet betekenen.

De genoemde dichters bejubelen elkaars werk en vormen een hechte clan, maar er zijn enkele verschillen: Faverey is karig met woorden, Hamelink is een woordkakker; Bloem dweept met de Provence en Ten Berge met de Noordpool. Toch zijn ze redelijk over één kam te scheren. Maar hoe moet ik in kort bestek uiteenzetten dat vier dichters niet deugen, zonder de lezer met al te veel citaten te irriteren. Het is haast onbegonnen werk. Hier moet het toeval te hulp geroepen worden. Ik neem van elk der vier dichters een bundel en sla die op goed geluk open. Maar hoe weet u dat ik niet smokkel? Heel eenvoudig: ik sla elk van de bundels, op het gevoel, in het midden open:

Faverey's bundel heet *Gedichten 2,* honderd bladzijden. Ik sla open op p. 52 en wat staat daar: ‘Als ik diep nadenk, zak ik te vaak door mijn voeten.’

Ik denk dat dit gewoon leuk bedoeld is, zij het natuurlijk met een bijkans zen-boeddistische air van betekenis. Wat moet je er verder van zeggen? Ik denk niet dat Faverey vaak door zijn voeten zakt, hij kijkt wel uit om na te denken.

Wat prik ik uit Ten Berge's bundel *Swartkrans* (40 pp.)? Het gedicht *Boring,* op p. 20: ‘Ik jas puncties in de witte lijkwade van het plateau;’ De dichter beschrijft een soort amateur-geoloog in het bergland die onder meer een fossiel vernielt. Het heeft gesneeuwd, blijkens de stereotiepe witte lijkwa. Punkties, dat betekent zeker dat de man door de sneeuw iets in de rots slaat. Voor bodemmonsters of zo. Maar dat woord ‘jas’ is zo vreemd. Het werkwoord ‘jassen’ ken ik alleen in de betekenis ‘schillen’. De woordenboeken geraadpleegd. Transitief kan het werkwoord ook nog ‘wegjagen, verdrijven’ betekenen, met de restrictie ‘Zuidn.’ Waarom gebruikt Ten Berge Vlaams, en waarom gebruikt hij het ook nog fout? Want hij kan alleen de betekenis ‘jagen’, niet ‘wegjagen’ hebben bedoeld.

Hamelinks bundel *Geest van spraak en tegenspraak* (72 pp.) Op bladzij 37 tref ik: ‘In grote stilte de storm nadert, demonen- en godenstorm wordt tornado’ - nogal brallerig, zoals al wat Hamelink schrijft. Hendrik de Vries is er niets bij. Bilderdijk of Tollens, daar lijkt het op. Kan een storm eigenlijk wel stil naderen, een tornado zelfs? Zou je die niet horen aankomen? Onzin. Valse beeldspraak. Loos geassocieer met ‘stilte voor de storm’. Let ook op de bewust ongrammaticale constructie. Daar zijn ze alle vier dol op. Waarom niet ‘In grote stilte nadert de storm’? Vroeger schreven slechte dichters kreupel uit rijmdwang, nu doen ze het voor de aardigheid, (cf. Faverey: ‘herinneringen er nu ingaan als koek’ (42); ‘wegzijnder ik nooit was,

noch geweest ben' (59) - onzinnig pleonasme trouwens - en Ten Berge: 'Zo de schutter doodt zijn liefde' (13) of: 'Paparazzi vechtend om-

zwermen de prooi' (14).)

Bij Bloem prik ik uit de bundel *Scenarios* (48 pp.) de regel: 'We vertalen als gekken - dwergen op de schouders van reuzen - schnabbelen wijsheid, doen er weer aan.' Het vers heet *Goliard* (p. 22) Goliard, dat is een naam voor een middeleeuws type vagant, van de vagantenpoëzie. Dat Bloem zich ziet als een dwerg op zo iemand zijn reuzeschouders is treffend van nederigheid. Bloem doet er weer aan. Ja, Bloems gedichten bestaan voor een steeds groter deel uit ontleend materiaal. Dus als hij vertaalt, dan doet hij er weer aan. In sommige van zijn gedichten staat geen woord meer van hemzelf. Vaak ook citaten in vreemde talen: Engels, Frans, Italiaans, Spaans, Provencaals, Middelnederlands en Latijn. Wat een knappe kop moet dat wel zijn. Een enkele keer geeft hij er zelf de vertaling bij, zoals in de bundel *De bomen en het bos,* p. 16: 'De gevluchte neger onschuldig waarschijnlijk - verklaart: to dig = begrijpen, it = het, het, ondefinieerbaar, het.' Diepzinnig eigenlijk wel: 'het', dat zal wel het Al zijn, of het Heelal. Overigens is 'begrijpen' voor 'to dig' een typische woordenboekbetekenis. 'I don't dig Rein Bloem' betekent echt niet dat ik Bloem niet begrijp, maar dat ik hem niet kan pruimen.

De drie anderen strooien ook veel buitenlands door hun werk, elk minstens drie talen, en - een verwante neiging - ze schermen graag met bizarre namen. Bij ten Berge bv.: Ydovye, yoshizane, Commagene, Spika, Komechi, Niko pirosmanashvili. Bij Bloem - ik beperk me: Broceliande, Tintaguel, Pendragon, Trik van Trump, Kratchinabritschisitch. Alleen Hamelink doet hier niet aan mee, maar dat compenseert hij weer met zijn bizarre neologismen. Een kleine selectie: kniegewrichtskalk, slaapwiegel, seksvet, gevoelsrups, tijdkoud, mondtijd, boomtijd, bladnerftijd, opperleeghoofd. Die laatste kwalificatie voegt hij zichzelf toe (p. 62): 'ik, opperleeghoofd, geniet de wereld haast uitsluitend per kleurentelevisie.' Ach ja, nu en dan breekt het inzicht door natuurlijk. Zo op p. 60: 'met mijn versregels, het enige wat ik afsta, zal niemand van jullie de vloer aanvegen; ik verklaar ze bij deze braaksel.'

'braaksel'? Ach, eigenlijk weer erg gechargeerd, zoals alle beeldspraak in deze kring. Altijd overdone, er naast of kwasi. Hier volgen wat voorbeeldjes bij Ten Berge: 'het zuiden is leeg als een schede' (34), 'tokkelend kontje' (8) en 'de kneedbare kom van een borst' (35). Wat zou zo'n man voor vrouw hebben, vraag je je af. Nu een beeld van Bloem: 'het epos van de vissoep met het aroma van Homerus' (21). Het lijkt Werumeus Buning wel, maar die gaf eigenlijk alleen in zijn kookrubriek aan deze neiging toe. Het enige aardige beeld bij Bloem: de hemel als een 'visschubbendak' (*Bomen,* 39) bleek ontleend te zijn aan Ezra Pound.

Hans Faverey krijgt de prijs voor de meest zouteloze beeldspraak: 'nu de avond valt val ik ook, als een neuspegel op mijn schoen.' (43) Zouteloosheid vormt trouwens het bindmiddel van de clan. Bij alle vier zijn de flauwe woordgrapjes niet van de lucht. Ten Berge: 'die zich de markies van karabijn noemde' (13), of: 'ook in kafees zijn poppen aan het dansen' (15); Hamelink: 'eindelijk komt de aap uit de mouwen kijken' (55); Bloem: 'de heren van enerlei kunne

Buiten

Thee en een snee suikerbrood
met flink boter. Ja, zo krijg

je dat bij jullie niet, hè Tom?
De stad is ook niet alles, zegt
opa, al zijn d'r natuurlijk wel, we
zagen laatst nog op TV, zo mooi.

T. van DEEL (Uit: *De Revisor II/7*)

Overschot

In het badhok krijgt aftrekken
iets heel extra's, de drooggewreven
huid tintelt en gloeit, met
topspanning in het gesteven lid
na de krimp
in het chloorhoudend water.
De herinnering aan toen ik jong
niets anders deed.
Zwembadgeluiden, geklots
en geschreeuw, mijn gezicht in de
    spiegel
wordt ouwer.

KEES OUWENS (Uit: *Manuparlando*)

Herbergzaam

Nimrod op eigen erf, tafelnomade
Gedenk het strijklicht van de wijzen
Hef niet de speer naar de eenhoorn

Of het bekorstmost bergland
Kent geen genade voor recht

En laat jou siberisch
Te laat voor de taal

H.C. ten BERGE (Uit: *Witkim*)

op het Trekkerspad' (20), of: 'Steek een hand uit in de gaten van de tijd en - wat voel je? Ruimte voor je borsten meisje.' (14) Eén hand uitsteken in twee gaten, handige meid moet dat zijn; Faverey heeft ook nog een leuke over een gat: 'Vaak, wanneer ik naar de lucht kijk, zie ik er ook geen gat meer in.' En deze: 'Wanneer de bovenlip is opgetrokken, krijgen de tanden het koud. Wanneer beide lippen weg zijn, hebben je tanden het nog kouwer.' (11) Wat een ongein. En gebrekkig geformuleerd. 'Wanneer beide lippen weg zijn...' Een eindje om zeker, of uit logeren. Faverey's bundel bestaat voornamelijk uit flauwe grappen. Soms vindt hij ze zelf zo leuk dat hij er meer dan één versie van geeft. De sequentie 'Ball; say: ball (Bal; zeg: bal). Je moet bal zeggen. Dolfijn, zeg eens bal. B a l : bal. He dolfijn, zeg nou eens "bal"', geeft Faverey in zes versies, door steeds een paar woorden te verwisselen (pp. 30-34).

Dezelfde Faverey wordt in VN van 7 januari in een Nieuwjaarsterugblik door diverse literatoren zowat tot genie verheven - overigens op grond van een nieuwe bundel. Hans Bakx weigert na lezing te geloven dat de Nederlandse muze frigide is. J. Kruithof meent dat deze poëzie

Ontmoetingen met *C.J. Aarts*
Theodor Holman

1977 C.J. Aarts(l.) en Theodor Holman foto: Jan Willem Stas

Aarts en ik gaan naar café Wellink. Hij moet mij hoognodig wat zeggen. Terwijl hij een jus d'orange bestelt, haalt hij uit zijn koffertje mijn manuscript. 'Hij ziet er van af', denk ik. Dan zegt hij: 'Je hebt dit manuscript ook opgestuurd naar Peter Loeb, hè!'

Hoe is hij daar verdomme achter gekomen? De uitgeverswereld toch een kliek? Aarts vervolgt: 'Ik heb om jou te mogen uitgeven enkele auteurs moeten ruilen. Hans Dorrestijn, Fetze Pijlman en Hans van Weely gaan nu naar Loeb en ik krijg jou. Vind je dat zelf een goede ruil?'

Aarts is weer eens verliefd en vraagt aan mij of hij een tientje kan lenen voor het sturen van een telegram aan Betsie. In het postkantoor voor het loket weet hij geen korte boodschap te verzinnen. Hij raadpleegt mij. Omdat ik de mensen achter mij al geirriteerd opmerkingen hoor maken, zeg ik: 'Schrijf maar op: kom hier kutje van me'. Aarts doet het. Twee dagen later ontmoet ik hem bij Keyser. Hij ziet erg bleek en zijn bril is kapot. Ik zeg: 'Zo, kende Betsie karate?' 'Nee', zegt Aarts, 'ze is juist direkt gekomen en nu is ze m'n huis niet uit te slaan'.

Aarts loopt met enkele auteurs uit zijn fonds door de rosse buurt van Amsterdam.

'Weet je wat het met die hoeren is?', zegt Hans Dorrestijn die momenten van filosofische gevatheid kent, 'ze hebben een rotleven. Iedere dag brengen mannen met veel bombarie hun kwakje en blijkt het helemaal niets te zijn.'

'Ja', zegt Aarts, 'hoeren zijn net uitgevers'.

Op een feest zit Aarts de dames achterna. Maar zonder succes. Moe en afgetobd gaat hij in de keuken zitten, waar de gastvrouw het een en ander klaarmaakt.

'Is jullie huwelijk goed?', vraagt Aarts. 'Prima', zegt de gastvrouw. Aarts kijkt haar een tijdje aan en zegt: 'Toch was jij vroeger ook knap'.

Aarts en ik lopen 's ochtends om half vijf door Oud-West. ‘Laten we Jan Kal uit bed bellen. Die heeft vast nog thee en wat te eten’. Bij het huis van Kal aangekomen begint Aarts onbeschoft lang te bellen. Er wordt niet opengedaan. Aarts belt nog een keer. We zien in de kamer van Jan licht aanflitsen. Voor het raam verschijnt eerst het gezicht van een meisje, daarna het gezicht van Jan.

Het raam wordt opengeschoven en Jan en zijn vriendin kijken naar buiten.

‘Wat is er, verdomme’, zegt een boze Jan. ‘Hoi Jan! We komen net van Lisa en die vroeg of ik aan jou wilde zeggen dat ze het had en dat jij je dus ook even moet laten kontroleren. Dat was het. Dag!’

het ‘tegen de tijd opneemt, aanleidingen en betekenissen reduceert tot een proces in het gedicht: afbraak die het horloge even stilzet.’ (?!) En Van Deel, die Brutus, die allemansvriend, ziet het zo: ‘Zijn werk betrekt ons op het niets, de stilte, op afwezigheid en dood, op zijn en niet zijn, beweging en stilstand.’ Dweperige rimram. Ik moet die bundel nog onder ogen krijgen, maar voorlopig bedenk ik maar dat de nieuwe kleren van de keizer ook de hemel in werden geprezen.

Ach ja, Ten Berge schrijft ‘gezamenlijke wartaal houdt bijeen’ (31), (Hamelink daarentegen: ‘ik heb de warwinkel nu wel bekeken’ (54) en zoals gezegd, in PC is deze dichtersbent gekenschetst als ‘De Nieuwe Wartaal’. Ik ben het niet helemaal eens met die benaming. Zo onbegrijpelijk zijn ze meestal niet. Er is iets anders mis. Wat ze schrijven overtuigt niet, frappeert niet, leeft niet - het is bedacht, gekunsteld, vol gimmicks en flauwiteiten, soms banaal, soms bombastisch, on-helder, wars van precisie, zonder structuur. Het zijn loze associaties en ontleningen. Het is niets.

Is er alleen slecht nieuws te melden over de poëzie sinds 1960. Nee, er is ook goed nieuws te melden. Er is prachtige poëzie geschreven. Mijn favoriete dichter van de laatste twaalf jaar is Henk van Teylingen, met zijn bundels ‘De baron fietst rond’ (1966) en ‘Van aldoor groter hoogte plat op het zeil’ (1973) Helaas heeft Henk van Teylingen zich afgewend van de poëzie en zich bekeerd tot de Hare Krishnabeweging, Herengracht, Amsterdam (Stuur hem een kaartje: Schrijf dat hij uit moet treden!), om honderd delen Mahabaratha te vertalen in de Versies van His Divine Grace A.C. Shaktivedanta Swami Prabhupada.

Maar ook is er veel te genieten in bundels van zo uiteenlopende dichters als H. de Balker, Bernlef, Van Geel, Judith Herzberg (!), Kal, Komrij, Kopland, Van Toorn en Guus Vleugel. En tenslotte, want dit artikel moet eindigen met een pep-talk, tenslotte beveel ik van ganser harte in uw aller aandacht aan het mooie dichtersfonds van Cornelis Jan Aarts, voor welks onbeschaamde promotie dit blad zo bereidwillig zijn kolommen ter beschikking heeft gesteld. Leve het fonds van Cees Aarts. Leve de dichtkunst.

Johan Diepstraten & Sjoerd Kuyper i.g.m. C.J. Aarts
Als je voor je lol uitgeeft kun je niet iemand uitgeven die je niet kent, want daar is geen lol aan.

Uitgeverij C.J. Aarts bestaat dit jaar twaalfen-een-half jaar, reden voor een interview. De interviewers Johan Diepstraten en Sjoerd Kuyper zijn niet onbevooroordeeld op pad gegaan. Beiden kennen ze Kees Aarts al vele, vele jaren, en gaven zelfs poëzie bij hem uit. Zo hebben zij de ontwikkeling van kleine-boekjes-maker naar uitgever op de voet gevolgd. Want dat C.J. Aarts een echte uitgever is geworden, daarover kan geen twijfel bestaan. Hij behaalde zelfs zijn uitgeversdiploma:

Dat examen heb ik in 1973 gedaan. En het stelde geen reet voor. Iedereen in Nederland kan uitgever worden. Officieel moet je daarvoor een opleiding volgen op de Frederik Muller Academie, die duurt vier jaar. Maar je heb die hele opleiding niet nodig om erkenning als uitgever te krijgen. Je schrijft gewoon een briefje naar de Vereeniging ter Bevordering van de Belangen des Boekhandels, en je legt ze uit dat je niet in staat bent die opleiding te volgen, maar dat je wel boeken uitgeeft, en dat het toch wel handiger is erkend te worden. Dat heb ik tenminste gedaan. Ik kreeg een briefje terug waarin stond dat ze na rijp beraad besloten hadden mij een kans te geven; of ik een paar stencils door wilde nemen en een dag op hun bureau wilde verschijnen. Die stencils heb ik met plezier gelezen, en op die dag kwam ik in een zaaltje terecht waar een stuk of twintig mensen ijverig vragen zaten te beantwoorden. Want als gebruikelijk was ik enigszins te laat, en ik dacht: Mijn hemel, wat komen er hier een boel uitgevers bij. Zó uniek is het blijkbaar niet om uitgever te zijn. Maar wat bleek? Die mensen deden examen om erkend te worden als boekhandelaar, die hadden de zaak van hun schoonvader overgenomen, en *verkochten gummen*. En nu wilden ze ook zo graag boekenbonnen verkopen.

Welke datum houd jij aan als het begin van de uitgeverij?
1 januari 1966.

Waarom die dag?
Je bent uitgever als je iets uitgeeft. Op die dag gaf ik het eerste nummer van het tijdschrift *De Klopgeest* uit. Eerlijk gezegd hadden we in 1959 al eens een blaadje uitgegeven, dat was het bekende blad *De Clubkrant*, dat werd volgeschreven door jongensclub ‘De Spoorzoekers’. *De Clubkrant* moet wel het meest verspreide tijdschrift van Nederland zijn. Het heeft al eeuwen bestaan en wordt door jongensclubs gemaakt. Helaas weten die clubs het niet van elkaar. Maar op 1 januari 1966 verscheen het eerste nummer van *De Klopgeest*. Dat blad heeft een lang leven gehad. Want het bestaat nog.

Wie werkten er naast jou mee aan ‘De Klopgeest’?
Dat was datzelfde groepje wat ook al aan *De Clubkrant* had meegewerkt. Die band werd op een gegeven moment zelfs versterkt, omdat we allemaal in de literatuur geïnteresseerd raakten. Je wist natuurlijk al dat die literatuur bestond, want op school

wordt de Camera Obscura voorgelezen, maar via andere kanalen dan je leraar Nederlands raak je toch wel bekend met wat er ná dat boek geschreven was.

Zo wist een van de jongens op een zekere dag beslag te leggen - nota bene in het gat Waalwijk, waar we woonden - op een boekje. En dat boekje heette *Blurb 1 t/m 9,* van Simon Vinkenoog. Het bleek een herdruk te zijn van een blaadje dat hij in Parijs uitgaf. De hele wereld ging voor ons open: *Je kon in Parijs een blaadje uitgeven!* Daar wisten wij absoluut niets van. In een boekhandel stonden wel een heleboel boeken, maar die werden waarschijnlijk in een hele grote fabriek gemaakt; je wist niet eens dat ze gemaakt werden; ze waren er gewoon. Maar dat *Blurb* liet zien dat iemand die gewoon op z'n dooie akkertje in Parijs zat dat zelf stiekum op z'n werk kon stencillen. Van dat idee, dat kan ik je wel vertellen, raakten wij door 't dolle heen.

Wij werkten allen uiteraard mee aan het schoolblad, en daarvan vond ik verreweg het interessantste - maar daar werd ik pas mee geconfronteerd toen ik hoofdredacteur werd - om met de kopij naar een klein stencilbedrijfje te gaan. Daar was een hele dikke mevrouw die de hele dag achter een grote typmachine zat te typen, en in een kamertje daarachter stond haar man te stencillen. En hoe langer ik daar bleef komen, hoe meer ik erachter kwam dat de literatuur eigenlijk in dat soort ruimtes ontstond; daar eigenlijk pas kracht kreeg. Namelijk door de verspreiding, de vermenigvuldiging.

Dat, in combinatie met het feit dat je het ook zelf bleek te kunnen, bracht ons op het idee om dan maar eens zelf zo'n blaadje te gaan uitgeven. En dat plan kreeg echt gestalte toen we ontdekten dat er bij mijn vader op zolder een stencilmachine stond. Jaren niet gebruikt, volkomen onder het stof, maar intact. Een typmachientje was gauw gevonden, we hadden ontdekt waar we stencils konden kopen, en dat waren de belangrijkste ingrediënten om een blad mee te maken. Wat er toen nog moest komen was kopij. Helaas

waren wij toen op literatuurgebied nog niet erg volgroeid. Wel wisten we al dat literatuur niet was wat je in de schoolkrant schreef, want dat waren verslagen van allerlei culturele tournooien. Literatuur daarentegen moest volkomen onbegrijpelijk zijn, en er moest veel wit in. Want we hadden *Blurb* van Simon Vinkenoog gelezen.

Igor Streepjes
Weer een gezicht dat met de billen vloekt
C.J. Aarts

Met vereende krachten werden er dus dat soort teksten geschapen, en godzijdank hadden we ook begrepen dat een nieuwe literaire stroming niet zonder manifest kan, dus werd er ook een manifest opgesteld. Ik kan me daar geen enkele zin meer van herinneren, of het zou moeten zijn dat wij ‘wel eens zouden wieden in die lettertuin van perken en bloemen’, want er waren allerlei spitsvondige grapjes op bestaande dichters in verwerkt.

In datzelfde jaar, 1965, was er ook in Amsterdam iets gaande, en dat heette Provo. Daar kregen wij via het Brabants Dagblad korte berichtjes over. Er stond altijd Provo in de kop, en dan volgde in enkele alineaatjes wat er allemaal in Amsterdam aan de hand was. Dus hadden wij begrepen dat in ons manifest ook het woord Provo moest voorkomen, plus het woord ‘anarchisties’. Dat eerste nummer van *De Klopgeest* kwam, als gezegd, op 1 januari 1966 uit. De telefoon van de moderator van de katholieke middelbare school waarop wij zaten stond roodgloeiend: of hij wel wist wat voor schandelijks er door de leerlingen van zijn school werd gepubliceerd! Ja, wij waren zo trots als een aap.

In het ene interview beweer je dat jij van de jongens vroeger het mooiste kon typen, en in het andere dat je het mooiste kon stencillen.

Dat laatste is gelogen. Maar ik kon wèl het mooiste typen! En dat ben ik blijven doen. Het stencillen heb ik van het begin af aan met Leo de Vetten - die ook al bij *De Clubkrant* zat - gedaan, want ook Leo was een zéér begaafd stencillaar. Hij is nu dan ook revolutionair.

Stencillen is zoiets moois. Je staat daar zo, aan je eigen stencilmachine, het papier gaat er aan de ene kant wit in, en komt er aan de andere kant bedrukt uit! Ontroerend moment! Het gebeurt vaak dat ik, als ik iemand vertel dat ik gestencilde boekjes uitgeef, een zeer afkeurende blik ontmoet. Dat komt door het stencilwerk wat men meestal ziet: het stencilwerk in revolutionaire periodes en periodes van wetenschappelijke introspectie . Daar moet ik een kritische kanttekening bij maken, want *daar wordt wat afgestencild! Oh oh oh!* Kijk, en dat vind ik allemaal best prima, maar het nadeel ervan is dat het stencilwerk een slechte naam gekregen heeft. Terwijl mijn boekjes pràchtige boekjes zijn. Als men mijn boekjes zag moest men dat trouwens ook wel toegeven.

De boekjes. Je gaf ‘De Klopgeest’ uit, maar op een bepaald moment ben je daarnaast boekjes gaan maken.

Dat ging vanzelf. Op een gegeven moment, dat was in '67, maakten we een ‘Klopgeest’ waarin gedichten van slechts één persoon stonden. Een jaar later bedacht

ik: *als je daar nu eens een kaftje bijdrukt, en je zet daar de naam van die persoon op, dan heb je een echt boek!*

Dat was een unieke ontdekking, en zo kom je er spelenderwijs achter hoe boeken gemaakt worden. In ons groepje werd het al heel snel duidelijk dat de anderen zich met het schrijfwerk bezighielden, en dat ik degene was die zich met de vermenigvuldiging daarvan bezighield, en die zich ook af ging vragen of je voor zulke dingen nu geld moest vragen of niet. Een kwalijke rol; ik schijn de grootste boef van de club geweest te zijn. Zo is dat altijd gegaan in de nederlandse literatuur: waar weer een nieuwe loot aan de literaire stam ontspringt, daar zal - oh jezus! dit is een slechte beeldspraak, kan ik hiermee doorgaan? - daar zal het bruinste blaadje de rol van uitgever op zich gaan nemen. Want om uitgever te worden moet je een doortrapte schurk zijn.

Het lijkt anders zo eenvoudig, dat uitgeven: een stencilapparaat, wat auteurs, en je bent er.

Zo gemakkelijk is het ook in wezen. Waar ik tien jaar over gedaan heb, dat kan een talentvol ondernemend jong iemand in drie maanden bereiken. Echt waar.

In die tijd begon je je kaftjes te drukken. Waar heb je dat geleerd?

In 1968, ik was inmiddels naar Amsterdam verhuisd om daar Nederlands te studeren, kwam ik in contact met een groepje drukkers. Het waren mensen die bij wijze van hobby drukten, en de beschikking hadden over een aantal persen die op de zolder van een oude drukkerij stonden. Het zijn de mensen die later 'Het Drukhuis' op poten hebben gezet. Van hen was Frans de Jong voor mij de belangrijkste, van hem heb ik geleerd wat letters waren. Dat bleken niet alleen dingen te zijn die in een boek stonden, maar ook losse blokjes die je in je hand kon houden, en die je in een bepaalde volgorde aaneen kon schuiven. Op dat moment kwam ik daar pas achter: *als je op die letters inkt deed, en er vervolgens papier tegen hield, dan stonden die teksten op dat papier!* Dat was weer eens iets anders dan stencillen. Dat was drukken.

Het kostte wel erg veel tijd, want het was een oude handdrukkerij, en je moest al die letter-

tjes een voor een achter elkaar zetten, om zo een boek te maken. Daarom bedacht ik de volgende truc: als ik nu eens het binnenwerk van een boekje stencilde - dat kon ik al - en de buitenkant van het boekje, waar in feite niet meer op hoefde te staan dan de auteursnaam en de titel, zou drukken - ik was toen al lui - dan hield je door dat op een goede manier aan elkaar te hechten een boekje over.

Wat was je ideaal in die tijd, wilde je een echte grote uitgever worden?

Nee. Ik had eens in een artikeltje in het Brabants Dagblad iets gelezen over een zekere Thomas Rap, een jonge uitgever. Daarin stond te lezen dat hij een éénmans-uitgeverij had, die hij aan huis dreef. Dat was mij in het geheugen gegrift: in de Regulierdwarsstraat woonde iemand, dacht ik dus, die daar gewoon in z'n eentje boeken uitgaf. Hem zag ik als een lichtend voorbeeld van wat er allemaal wel niet mogelijk was. We kunnen dus gevoeglijk vaststellen dat op dat moment het idee van een uitgeverij - al in mijn hoofd rondgespookt moet hebben.

In oktober 1967 ontmoette ik op een avond waarop ‘Stripschrift’ opgericht werd een zekere Jaco Groot, die samen met mij en een aantal anderen in de redactie van dat blad plaatsnam. En wat bleek? Deze Jaco Groot was nota bene de compagnon van Thomas Rap! Wel Jaco nodigde mij uit om maar eens bij hem langs te komen, dus op 21 december stapte ik in de Reguliersdwarsstraat bij een kapper binnen - daarboven bleek zich een uitgeverij te bevinden. Het was een klein kantoortje met twee bureau's, aan de ene kant zat Thomas Rap, aan de andere kant Jaco Groot, en langs de muur allerlei stellingen vol boeken. Ik begroette de beide heren, het werd Tom en Jaco, en zo rolde ik als provinciaal die net bepaalde ideeën over de uitgeverij begon te krijgen binnen bij de jongste uitgeverij van Nederland. Wel, ik zit daar zo wat met Jaco te praten, en wie komt daar binnen? *Simon Vinkenoog!* Hij stelde zich keurig voor: Simon Vinkenoog. Maar ik had het meteen al gezien.

Ik ben daarna nog heel vaak bij Jaco geweest, en wat hij over het uitgeversbedrijf ook vertelde, ik hing aan zijn lippen. Jaco is een soort goeroe voor me geweest.

Vlak achter elkaar heb ik toen andere uitgevers bezocht: 10 februari 1972 bezoek aan uitgeverij Van Oorschot op de Herengracht; 24 februari op bezoek bij Reinold Kuipers en Tine van Buul bij hen thuis; 28 februari op bezoek bij Theo Kars; 2 maart op bezoek bij uitgeverij Querido. En toen ik daar allemaal geweest was wilde ik geen grote uitgever meer worden. Het waren allemaal van die grote gebouwen. Dat imponeerde me wel, maar ik schrok er ook van: Ik ben bij Van Oorschot geweest, op zijn zolder die doorzakte van de onverkochte boeken, ongelooflijk wat hij daar allemaal heeft liggen! Ook boeken van Hermans, waarvan de rechter verboden heeft ze in de handel te brengen. Die worden daar bewaard tot na de dood van Hermans. Maar ook bij de anderen: Magazijnen vol, meisjes die zitten te typen, lay-out kamers... dat was heel anders dan bij Jaco Groot en Thomas Rap. Die zaten gewoon tegenover elkaar en namen zo af en toe eens de telefoon op. Dat was mijn ideaal.

Tot die tijd had je alleen werk van vrienden uitgegeven, maar daarna kwamen er bekendere namen; Wilmink, Komrij...

De manuscripten bleven voortkomen uit de vriendenkring, je kunt alleen wèl stellen dat die kring zich uitbreidde. Het eerste criterium voor het uitgeven van een werk was, is, en zal dat voorlopig ook wel blijven, dat ik met de persoon die uitgegeven wordt een vertrouwelijke of vriendschappelijke band heb. Ik vind, als je voor je lol uitgeeft ga j.e niet iemand uitgeven die je helemaal niet kent. Want daar

is geen lol aan. Je moet op genoeglijke wijze met een auteur over een manuscript kunnen praten, of over hoe een boekje eruit moet zien, en op genoeglijke wijze het verschijnen vieren.

Hoe gebeurde dat, die uitbreiding van die vriendenkring?

Dat zijn uiteraard meerdere verhalen. Veel hebben wel met mijn studie te maken. Zo hadden wij een college dat ‘close-reading’ heette. Nooit van gehoord natuurlijk, want de Camera Obscura hoefde je nooit te close-readen. Dat college kwam erop neer dat je ook ging kijken *wat er stond,* terwijl we vroeger gewoon *lazen*.

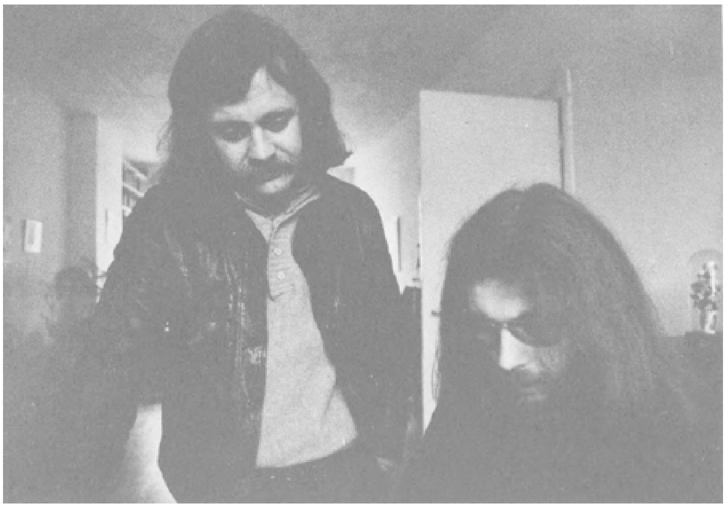
Het college werd gegeven op zaterdagochtend nota bene, en de docent die het gaf, dat was... even nakijken... Willem Wilmink. Op 14 september 1967, op een zaterdagochtend in de Agnietenkapel te Amsterdam, stond Willem Wilmink ons uit te leggen wat close-reading was. Het aardige was dat hij het zelf ook niet wist. Daar ben ik later trouwens pas achtergekomen, toen we closereading kregen van andere docenten. Die bleken zich werkelijk bezig te houden met dingen als: waarom de dichter nu juist dit woord gebruikt had, en welke betekenissen dat woord allemaal wel niet had.

Toen ik die docenten aangehoord had kwam ik er pas achter welk een briljant docent Willem Wilmink was. Want Willem Wilmink hield zich daar helemaal niet mee bezig! Hij vertelde over Hans Lodeizen, wat een vreselijk aardige man dat was, en wat hij allemaal schreef, wat een. prachtige ontroerende verzen die man geschreven had. Die las hij ons voor. En als hij een gedicht van Lucebert moest behandelen kon je duidelijk aan hem merken dat hij daar absoluut geen raad mee wist. Maar daar had hij een oplossing voor bedacht:

‘Kijk’, zei hij dan, ‘jullie denken natuurlijk’ - heel voorzichtig zei hij dat - ‘dat dit gedicht niet rijmt. Dat heb ik ook gedacht, en daar wist ik niet zo goed raad mee, maar ik heb nu ontdekt dat het tòch rijmt. Moet je maar eens opletten: kijk, deze regel eindigt op “walgvogel”, en de volgende regel eindigt met “doedelzak”. Nu vraag je je natuurlijk af wat een walgvogel met een doedelzak te maken heeft, maar dat is juist de brille van Lucebert. Lucebert heeft in het woordenboek het woord doedelzak opgezocht, en daarboven zag hij het woord “dodo” staan. En daarachter stond weer het woord “walgvogel”, en toen dacht hij: nu heb ik hem! Dàt soort verbanden worden nu in deze poëzie gelegd, en dat is ook een vorm van rijm!’ Intens gelukkig straalde hij.

Misschien scherts ik, maar ik heb het in mijn hele verdere studie ervaren dat Willem Wilmink de enige docent op het Instituut voor Neerlandi-

stiek was die werkelijk met de literatuur bezig was, Willem is de enige waar we ooit iets aan gehad hebben. Willem was degene die ons op ons donder gaf als we *Kees de Jongen* nog niet gelezen hadden; Willem was degene die vertelde dat hij in de Reestraat gewoond had, schuin tegenover Rosa Overbeek; en Willem voerde ons uit colleges mee naar de Reestraat om ons aan te wijzen waar Rosa Overbeek gewoond had.



Willem Wilmink (l) en C.J. Aarts, 1974/foto: Jan Willem Stas

Dat heeft jouw smaak op het gebied van de literatuur sterk beïnvloed.
Uiteraard, maar daar zijn ook wel andere zaken aan te pas gekomen. Ongeveer omstreeks die tijd las ik het werk van Jacq Firmin Vogelaar.

Mijn God, dat was een ramp! Dat was pas gruwelijk! Ik heb echt *Kaleida... Kalei* en *Parterre en van glas* gelezen. Dat was pas poëzie! Ik las ook in Raster zijn topografie van de materialistische literatuurtheorie. Ik wist er alles van toen, alleen had ik het niet allemaal begrepen. Ik geef het toe, misschien kwam het wat laat in m'n ontwikkeling, het is allemaal wat traag verlopen, maar toen kwam ik er eigenlijk pas achter dat je je wat literatuur betrof alleen maar bezig moest houden met dingen die je begreep; dingen die je op de een of andere manier beroerden of waar je om kon lachen. Op dat moment nam ik me voor om me nooit meer bezig te houden met zaken die mij in het geheel niet interesseerden. Ik wil er best af en toe aan snuffelen, maar ik zal me er nooit meer instorten zoals ik toen gedaan heb.

Maar je had het over Willem Wilmink. Hoe die in je fonds terecht is gekomen?
Dat had te maken met een werkgroep over de Vijftigers, die godzijdank ook begeleid werd door Willem Wilmink. We hadden afgesproken dat we ons uitsluitend bezig zouden houden met de jongensclub die de Vijftigers vormden: hoe ze de literatuur binnenkwamen en alles wel even op z'n kop zouden zetten. Dat was een bizonder genoeglijke werkgroep; we hebben geen gedicht gelezen, maar van de dichters wisten we alles. We wisten precies op welke trede van het trapje in Eylders Andreus en Vinkenoog elkaar tegen waren gekomen.

We dweepten allemaal een beetje met Willem, en omdat het zo'n gezellige werkgroep was gingen de contacten ook na de colleges gewoon door. In de groep ontstond toen het idee om voor Poetry International van dat jaar, waar Willem op zou treden, de bundel *Zeven liedjes voor een piek* uit te geven. Op dat festival hebben

we 200 of 250 exemplaren van dat boekje verkocht. Datzelfde jaar trad daar een groep dichters uit Engeland op: de Liverpool-scene. Tijdens die week had Willem werk van hen vertaald, en die vertalingen wilde hij dolgraag uitgeven, maar wie wilde zoiets nou? Ik? En daarna kwam *Een vreemde tijger,* een boekje met acht gedichten. Daar vind ik ook nooit een uitgever voor, dacht Willem. Wederom bleek ik daarvoor de aangewezen uitgever te zijn Zo werd Willem Wilmink de eerste bekende auteur in het fonds.

En toen begon de zaak een beetje te rollen.

Inderdaad, ik had inmiddels Tom van Deel leren kennen, .en die maakte me weer attent op Hans Dorrestijn. Hans wist niet wat hij hoorde: er was een uitgever die hem wilde uitgeven. We ontmoeten elkaar bij Willem thuis, en Hans wist niet wat hij zag: hij had echt iemand verwacht met een pak, een dikke buik en een sigaar.

Eigenlijk, geloof ik, was het een verschrikkelijke tegenvaller voor hem. Maar dat deed niets af. aan Het feit dat niet lang daarna zijn eerste boekje verscheen: *Als de balken gaan verzakken*. Die bundel kwam uit op 14 januari 1973, de dag

dat we onze eerste middag in Literair Café ‘De Engelbewaarder’ hielden. Daar traden mensen uit mijn fonds, maar ook anderen op: Hans, Willem, Fetze Pijlman, Gerrit Komrij, Rutger Kopland, Jan Boerstoel, Tom van Deel, Lenny Kuhr, en cabaret Don Quishocking. Dat was een hele gezellige middag, ik babbelde vrolijk met ieder die opgetreden had - met dichters valt namelijk gewoon te praten - maar er was in hun midden een dichter die ik enorm bewonderde, en dan blijkt dat bewondering uiterst lastig is. Met een dichter kun je wel praten, maar met een dichter die je bewondert is dat een stuk ingewikkelder. Die dichter was Gerrit Komrij.

Hans Dorrestijn

Als de balken
gaan
verzakken

Liedjes

C.J.Aarts

Ik heb hem ten lange leste toch maar aangesproken, en we spraken af dat ik een keertje bij hem langs zou komen. Dat heb ik dus niet gedaan. Maar een maand of wat later kwam ik hem tegen in een café. We zaten toevallig aan hetzelfde tafeltje. Een uur lang hebben we niet met elkaar gesproken, het was werkelijk absurd. Maar van iemand die beroemd is - hij was toen trouwens nog niet echt beroemd, dat was hij alleen wel in mijn ogen - denk je al gauw: zulke mensen kennen je niet meer, jij kent hen alleen. Maar na dat uur werd het echt te gek. ‘Wij hebben elkaar toch ooit gesproken,’ zei ik. Waarop hij met zijn krakerige stem antwoordde: ‘Jazeker hebben wij elkaar gesproken, jij zou bij me langskomen.’ Het klonk als een verwijt, maar een heel vriendelijk verwijt. Hij had al bedacht wat hij bij me wilde uitgeven, en noemde de titel: *Capriccio's*.

In de zomervakantie zijn Jacques Pullens en ik in Het Drukhuis begonnen die bundel te zetten en te drukken, en Gerrit kwam trouw langs om de drukproeven te corrigeren. Hij had daarvoor een speciale stoel, en dan kreeg hij een letterkast omgekeerd op zijn knieën. 't Was alsof hij in een kinderstoel zat. Het aardige was dat we absoluut geen oponthoud konden velen: er was een gebrek aan letters, zodat het onmogelijk was om na een eenmaal gezet gedicht er nòg een te zetten. Er moest dan gedrukt worden. En Gerrit kwam wel regelmatig, maar steeds op het verkeerde moment. Dus kreeg hij correctieproeven van gedichten die al lang gedrukt waren. Zo kwam *Op de planken* - de titel was inmiddels daarin veranderd - tot stand.

Louis Couperus

De Tooveressen

Tweede Idylle van Theokritos

Er is één schrijver in je fonds waarvoor je eis - de auteur persoonlijk kennen - niet op kan gaan: Couperus.

Dat is waar, maar er was reden genoeg om dat boekje, *De Tooveressen*, toch uit te geven. Op 16 juli 1973 gebeurden er namelijk twee dingen. Dat wil zeggen, één van die dingen was die dag exact 50 jaar geleden gebeurt: Couperus stierf. Maar *ik* verhuisde op die dag naar de Leidsegracht. Nu was Couperus altijd al op de Leidsegracht uitgegeven, op nummer 76, bij Veen, en het leek me zeer gepast op de dag waarop ik naar die gracht verhuisde - zijn vijftigste sterfdag, want niets is toeval in dit leven - een boekje van Couperus uit te geven. Want op die dag verspeelde hij zijn copyright. Dat is een trucje waardoor vele uitgevers rijk zijn geworden. Ik dacht dat ik dat pad zeker niet mocht missen. Ik zweer het je, uitgevers, dat is de grootste schurkenbende die er bestaat.

En het lukte: Athenaeum legde de hele etalage vol. Want de hele nederlandse boekenwereld was glad vergeten dat Couperus vijftig jaar dood was. 1974, het jaar daarna, werd vervolgens uitgeroepen tot ‘Couperus-Jaar’. Ze waren het vergeten, dat jaar daarvoor, maar maakten het nu goed met herdrukken, artikelen en zelfs met boekenweek-geschenken!

Voorts kent jouw fonds een duo, redacteuren van ‘De Klopgeest’, de neven Kiekebelt. Wanneer zijn zij redacteur geworden?

1972. Dat heeft ook weer direct met m'n studie te maken. Ik kwam in 1970 in een werkgroep over het tijdschrift *Barbarber* terecht, en wonder boven wonder bleken daar twee andere aardige mensen in te zitten. Typische verschijningen waren het, beide besnord, en familie van elkaar. Het waren neven, de ‘Neven Kiekebelt.’ Je houdt het trouwens niet voor mogelijk wat een diepzinnige studies er aan het verschijnsel ‘Barbarber’ gewijd werden. Er werden zelfs gedich-

ten uit dat tijdschrift geclose-read, ik zweer het je! En dat kon volgens ons echt niet de bedoeling van de heren Bernlef, Brands en Schippers zijn geweest. Daarom hebben we een kleine paleisrevolutie ontketend door er op te staan deze keer niet een dik onleesbaar gestencild eindverslag te maken, maar een echte ‘Barbarber’. En die is nu goud waard. Er is maar één ding fout gegaan: degene die met de hand het omslag schrijven moest, dacht dat dat heel netjes diende te gebeuren. Het zag er verschrikkelijk keurig uit!

OP DE PLANKEN

Episodes uit het leven van de tragédienne
Zizi Maelstrom en de
toneelkunstenaar Sacha Culpepper

door

Gerrit Komrij

Auteur van
„Alle vlees is als gras of Het knekelhuis op de dodenakker",
„Ik heb goddank twee goede longen" en „Tutti-frutti",
Lid van het College van [illegible].

Amsterdam,
bij C.J. Aarts, Leibsegracht 92
MCMLXXIII

Zo kwam je dus in contact met de Menen Kiekebelt, waarvan iedereen zo langzamerhand wel weet dat het Peter Vleesch Dubois en Paul Scholten zijn...

Uitgevers zijn nooit en te nimmer bereid pseudoniemen van auteurs in hun fonds te onthullen. Thijs en Nico Kiekebelt, zo heten ze. We kunnen slechts veronderstellen dat ‘Barbarber’ op hen van invloed is geweest, en vaststellen dat zij een grote invloed op ‘De Klopgeest’ hebben.

Zo heb je een fonds opgebouwd of is je een fonds aangewaaid, wie zal het zeggen. Maar het fonds is duidelijk herkenbaar: je lijkt de stelling te verdedigen dat een gedicht moet rijmen, en verder geen gelul.

Ja, een gedicht moet rijmen. Ik vind dat bizonder fascinerend. Toevallig heb ik de drie grootste rijmers van Nederland in mijn fonds zitten: *Wilmink* maakt knappe pastiches op negentiendeeeuwse versvormen, en beheerst dat métier volledig. Hij kan liedjes maken die aan de top van het cabaret meedraaien, als ‘De oude school’, en die liedjes ontlenen hun kracht aan het rijm. Maar je hebt bij Willem nooit het idee dat hij iets geschreven heeft *vanwege* het rijm, het zit helemaal niet in de weg.

OP DE PLANKEN

Episodes uit het leven van de tragédienne
Zizi Maelstrom en de
toneelkunstenaar Sacha Culpepper

door

Gerrit Komrij

Auteur van
„Alle vlees is als gras of Het knekelhuis op de dodenakker",
„Ik heb goddank twee goede longen" en „Tutti-frutti".
Lid van het College van Paniekverwekkers.

Amsterdam,
bij C.J. Aarts, Leidsegracht 92
MCMLXXIII

De andere twee zijn Gerrit Komrij en Drs. P. *Komrij* omdat niemand hoort dat hij rijmt, zo onnadrukkelijk is zijn rijm, zozeer zit het verstopt in zijn enjambementen. Terwijl een heleboel van zijn regels niet meer uit je geheugen weg te branden zijn, juist omdat hij van rijm gebruik maakt.

Drs. P is een rijmvirtuoos, en niet omdat hij als Komrij zijn rijm verstopt of er als Wilmink zo vreselijk luchtig en gemakkelijk mee omspringt, nee, zijn rijm is juist vaak zeer nadrukkelijk. Maar dan heeft het ook een functie: een ongebruikelijk, kreupel of onverwacht rijm kan een lachbui veroorzaken. En ook kan Drs. P - als enige rijmer! - de keuze van zijn rijmwoorden aanpassen aan de inhoud van zijn nummer; of met die keuze al een spanning oproepen die naar een zeer dramatisch slot voert. 'Vorm en inhoud zijn één', zou een neerlandicus zeggen. Ik vind dan ook dat ik - en dat mag grootspraak lijken - de belangrijkste dichters van de afgelopen vijf jaar heb uitgegeven.

Dat is grootspraak, want jij hebt een wel zeer beperkte smaak.

Ik ben er van overtuigd dat mensen als Komrij, Dorrestijn en Wilmink - en daar achteraan komt een tweede garnituur die ook in mijn fonds zit - tot de belangrijkste dichters van de jaren zeventig behoren. Ik zie in de poëzie namelijk een nieuwe stroming ontstaan:

Eerst had je de Vijftigers die alle tradities verwierpen; daarna kwam de nieuwe stroming die het naakte leven bij de kop greep: van het pot-

je sandwichspread van Buddingh' tot ‘wat een warme zachte bontjas heb je aan’ van Verhagen; ook is er een aantal doorgegaan in de experimentele richting; daarnaast had je nog die dichters die hun onbenullige gedachten onder woorden probeerden te brengen; en zo is er ook een richting ontstaan in 1966 die terugkeerde naar oude vormen.

Het is begonnen met *Brief van een Verkademeisje* van Wilmink; met *Voor wie ik liefheb wil ik heten* van Neeltje Maria Min; en met de tot nu toe totaal onderschatte bundel *De baron fietst rond* van Hendrik van Teylingen. Daarop zijn gevolgd: Komrij, Kuik, Waterman, Dorrestijn, Jan Kuijper, Jan Kal, Weemoedt. En die stroming, daar draag ik het mijne toe bij

Het is een gemeleerd gezelschap. Er zitten rijmvirtuozen bij, maar die wroeten toch rond in de diepste krochten van de menselijke geest. Maar er zitten ook de nodige charlatans tussen, die van de dood, de liefde en de drank op rijm een potje maken. Dat heeft voor mij ook wel charmes, moet ik eerlijk toegeven. Ik ben echt niet bang voor de banale kanten die er ook aan deze poëzïe zitten.

Je gaat bewust voorbij aan de andere poëzie die op dit moment door nieuwe dichters geschreven wordt.

Ja, bewust. Omdat ik de dichters in mijn fonds belangrijker vind.

De belangrijkste dichters die er op dit moment zijn???

Zo is het.

Je noemt je uitgeverij op het ogenblik nog een hobby. Maar het gevaar dreigt natuurlijk dat je binnenkort professioneler aan de slag moet. Nu al heb je een aantal bundels van zowel Wilmink als Dorrestijn verzameld in mooiere, duurdere boekjes.

Als ergens een publiek voor bestaat moet je je oplage daaraan aanpassen. Ik heb vanaf het begin af aan altijd een oplage gemaakt waarvoor ik een publiek aanwezig wist. Het enige verschil met vroeger is dat m'n bereik groter is geworden.

Maakt het je nu iets uit, of je van een bundel van Wilmink 2000 verkoopt en van een boekje van Vic van de Reijt 100?

Ik geloof niet dat ik voor een van beide een voorkeur heb.

Je wilt, geen echte grote uitgever worden, ook nu niet.

Dan zou ik alle gedichten eruit moeten flikkeren, of er twee per jaar uitgeven als randversiering. Dat ben ik niet van plan. Ik heb tot nu toe zestig boekjes uitgegeven of verspreid. Veertig daarvan bevatten poëzie. En nog eens elf liedjes.

Maar het lichtend voorbeeld van Thomas Rap zweeft je nog wel voor de geest?

Ik zit duidelijk op een tweesprong, dat kan ik niet ontkennen. Wil je principiëel een kleine uitgeverij blijven, of wil je er echt bijhoren? ‘Als je een goede uitgeverij wil drijven moet het je beroep zijn, en niet je hobby,’ zei Jaco Groot tegen me. En hij voegde eraan toe: ‘Je bent nu zo ver op weg dat je er je beroep van moet gaan maken.’

Daar heeft hij gelijk in. Als je een uitgeverij wilt hebben moet je voortdurend paraat staan: er gebeurt elk moment wat waarbij je moet ingrijpen; je moet heel veel

regelen; je moet veel meer achter auteurs aanzitten; je moet zorgen dat er bestsellers komen - daar komt een auteur niet zonder meer mee aandragen, daar moet een uitgever ideeën voor opperen, of hij moet een stimulerende invloed op zijn schrijvers uitoefenen -. Ik heb het nu dus over een goede uitgever, over hoe een uitgever idealiter zou moeten zijn.

En die kant gaat het bij jou nu eindelijk op?

Mijn probleem is dat mijn interesse niet alleen bij de uitgeverij ligt. Ik ben geïnteresseerd in het *boekenbedrijf*. Hoe reilt en zeilt dat? Dat hele boekenvak fascineert mij. Ik zou ook best graag eens een boekwinkel hebben; het zou me bizonder interessant lijken om dat een tijdje te doen. Dat boekenvak, dat wil ik leren kennen, helemaal. Dat is ook de belangrijkste reden waarom ik lid ben geworden van de Vereeniging ter Bevordering van de Belangen des Boekhandels; de erkenning als uitgever heb gezocht; dat ik te maken heb gekregen met het Centraal Boekhuis; dat ik beurzen bezoek... Ik probeer alles zo echt mogelijk te doen omdat ik schik heb in dat proces, het boekenbedrijf. Daar wil ik alles vanaf weten, en zo ben ik op een spoor terecht gekomen waarop allerlei dingen gebeuren die bij een echte uitgeverij ook gebeuren. *Maar daarnaast voel ik mij in hart en nieren een echte klungelaar.*

Het is misschien tekenend dat ik als enige erkende uitgever lid ben van de club ‘Drukwerk in de Marge’, een stichting van kleine uitgevertjes en drukkertjes. Met hen voel ik me veel meer verwant dan met Querido of Van Oorschot.

Het zou misschien zo langzamerhand wel eens verstandig zijn om te kiezen tussen het een en het ander. Het een wil zeggen: ik houd op met het Centraal Boekhuis, ik laat een aantal boekhandels schieten, en ik ga verder met oplagen van 500. Dan draai je prima, want de kosten van die officiële kanalen zijn voor een kleine uitgeverij als de mijne vrij hoog. Om die vaste-kosten-barrière te kunnen overwinnen moet je groter zijn.

De andere mogelijkheid is: mijn baan en mijn studie opgeven, en full-time te gaan uitgeven. Het antwoord is simpel: dat laatste wil ik niet.

Een gewetensvraag: zou Wilmink beter verkopen als hij bij een grote uitgever zat?

Dat denk ik wel. Kijk, een kleine uitgeverij kan veel meer aandacht besteden aan die tien titels per jaar dan de grote uitgeverij die er honderd heeft. De promotie van de kleine uitgever, de reclame, en de gesprekken met de boekhandelaar, die kunnen veel directer op die tien boeken gericht worden; en dat is wezenlijk voor de verkoop. Maar nu heb ik het over kleine uitgeverijen als De Harmonie, Thomas Rap en Peter Loeb. Als jong auteur kun je veel beter bij hen zitten als bij De Bezige Bij, waar je verzuipt in een te groot fonds.

Ik kom dus regelmatig op beurzen, en daar komen dan zo'n twintig boekhandelaren, die aan de tafeltjes van de uitgeverijen schuiven. De Bezige Bij zit daar met zó'n grote stapel. De vertegen-

woordiger heeft de oprechte bedoeling van alle boeken zoveel mogelijk exemplaren te verkopen, want hij is niet voor niets in dienst van De Bezige Bij. Maar er spelen hele andere factoren een rol bij die uitgeverij. Het gaat er niet om dat alle boeken even goed zijn, het gaat er om dat die boeken verkocht worden. Anders stort de uitgeverij in elkaar. Daarom zal hij meer zijn best doen om van de nieuwe boeken van Mulisch en Marten Toonder dertig exemplaren, dan van een dichtbundel één of twee exemplaren te verkopen. En de boekhandel aan de andere kant van de stand kent ongeveer dezelfde overwegingen. Hij weet dat hij met Mulisch geld kan verdienen, en met een dichtbundel niet. Gelukkig hebben we in Nederland nog veel boekhandelaren die denken: die gedichten nemen we er ook bij.

Ik heb geen Mulisch, Toonder of Wolkers op m'n tafeltje. Ik zit met andere dingen die ik moet verkopen. Wilmink, Dorrestijn, Drs. P en Holman, waarvan de andere verkoper allang blij zou zijn als de boekhandelaar er van ieder een neemt. ‘De Kistenmaker’ van Holman is een debuut van een jonge dichter,’ zeg ik. Oh, denkt zo'n boekhandelaar dan, wat moeten we daarmee? Wat is het volgende boek?

Maar daarvoor zit ik er niet, ik zit er om die gedichtenbundel van Holman te verkopen. Dus ik vertel die boekhandelaar dat de gedichten die ik uitgeef niet zomaar gedichten zijn, maar dat dat gedichten zijn die iedereen leuk vindt. Dat die te begrijpen zijn, dat je die gewoon kunt lezen. Dan sla ik een bladzijde op, en zeg: ‘Leest U voor de aardigheid dit gedicht eens.’ En dan valt het die man plotseling op dat hij - wat hij nog nooit gehad heeft bij dat boek van Hamelink dat hij elk jaar trouw koopt - het zelf begrijpt en nog leuk vindt ook! Ik zweer het je, het is zo! Een boekhandelaar is in eerste instantie niet geïnteresseerd in een poëziebundel, hij neemt ze omdat hij aan z'n stand verplicht is poëzie te verkopen. En de Bezige Bij is verplicht niet alleen bestsellers te verkopen, maar ook af en toe een minder verkoopbaar boek. Bij mij blijkt dan dat de gedichten die ik uitgeef te lezen zijn, en dan verandert zo'n boekhandelaar op slag: ‘Geeft U mij er daar maar vier van.’

Maar we hebben het nu over *mijn* kleine uitgeverij die natuurlijk nog flink afwijkt van Loeb, Rap en De Harmonie; de uitgeverij die in de avonduren wordt gerund. Thuis bij Jan Willem Stas gebeurt dat. Hij is de vormgever van mijn boekjes, en bepaalt tevens wat er wel of niet zal komen. Die uitbreiding is in de laatste jaren tot stand gekomen: Jan Willem zit in de redactie, samen met Annelies Snijder, z'n vriendin, en Nienke van der Meulen. Tijdens de redactievergaderingen staat de televisie aan. Ik ben dus niet zo'n uitgever die een maximale begeleiding aan z'n auteurs kan waarborgen. Ik heb allerlei andere bezigheden: het is nog steeds een hobby; het is nog steeds mijn beroep niet. En dat is ook precies wat Jaco mij verwijt, en terecht: ‘Een uitgever die het uitgeven als hobby ziet is een slechte uitgever.’ En zo is het.

Maar we kunnen toch zeggen dat je uitgever bent. Er moet in jou een bepaalde liefde voor het boek bestaan...

Alle ideeën die ooit in de mensheid zijn ontstaan beklijven in druk. De uitvinding van de boekdrukkunst is dan ook de belangrijkste uitvinding die de mensheid ooit gedaan heeft.

Je maakt boeken, ze komen in grote pakken binnen, vroeger sneed je ze nog zelf. Dat moet mooi geweest zijn: je hele kamer lag vol boekjes.

Dat was vroeger mooi, en dat is nog mooi. Het blijft spannend om de eerste doos die binnenkomt open te maken en het eerste boekje in handen te nemen. Ik durf het alleen niet zo goed te lezen, eerlijk gezegd. Ik ben altijd bang dat er fouten in staan. Voor het verschijnt heb ik een boek zo'n zes of zeven keer gelezen - en bij het corrigeren wel zeer uitvoerig - want we doen onze uiterste best om iedere fout te vermijden.

Je eerste gedachte bij het binnenkomen van zo'n boekje is niet: mijn leven heeft zin gehad: daar is weer een boekje.

Nee.

Wat denk je dan wel?

Het is er, denk ik. Het heeft ons een paar maanden werk gekost, en het is er. Dat geeft toch enige voldoening.

Wat ben je saai! Als zo'n boek uitkomt snuffel je daar toch zeker aan? Je ruikt de inkt en het papier! En als het boek je bevalt, dan ren je de straat op, en laat het aan de melkboer aan de overkant - waar je altijd je bier koopt - zien!

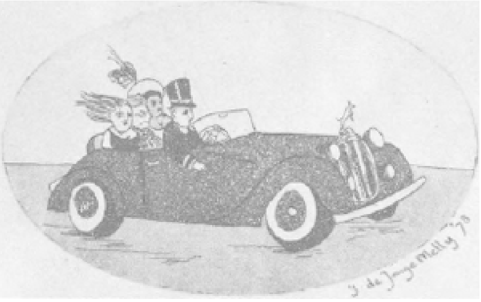
Nee hoor, dat doe ik nooit. Ik ben daar wel een beetje saai in, misschien.

Okay, laatste kans; morgen word je levenslang opgesloten in een klamme, kille cel. Het eerste wat je denkt: ik kan niet meer van die aardige boeken uitgeven?

Nee hoor.

Kom we gaan eens iemand anders interviewen.

Drs. P als Heinz Polzer
Adèle Bloemendaal



Heinz Polzer stapt de wijnwinkel binnen met de woorden: ‘Goedenmiddag Adèle, ik zag je rijzige gestalte met lichte tred het reformhuis binnenvlieden, om er welzeker enige aankopen te doen ten behoeve van het onderhoud van je onwaarschijnlijk voortreffelijke silhouette. Ik wilde je daar niet volgen en besloot buiten het perceel te wachten tot je weer verscheen. Ik was op weg naar je woning met de bedoeling je dit boek te overhandigen en enige kwinkslagen met je uit te wisselen.’

Voor zo'n volzin neemt hij de tijd met veel ‘eh's’ ertussen door.

Ik laat mijn boodschappentassen vallen en klamp hem aan mijn borst. Hij hangt daar een tijd dankbaar als een drenkeling aan zijn boei.

Dan stoot ik hem van me af en schreeuw: ‘JEZAS KOERISTAS, Heinz, waren we elkaar bijna misgelopen. SHIT! Wat onoverkomelijk was dat geweest.’

Hij verwacht niet van me dat ik antwoord: ‘Waarde collega, wat een onuitsprekelijke vreugde... Ik krijg een proefkelkje van Hans van de wijnwinkel en terwijl ik praat kijk ik steels naar de kleren van Heinz. Die zijn een bron van verwondering voor me. De perfecte vermomming. Zo nondescript. Een rookgordijn van bescheiden grijze tinten om het mysterie van zijn ware identiteit te verhullen.

De meeste mensen kleden zich juist om duidelijk te maken dat ze bij een bepaalde categorie horen. Omdat ik hem al lang ken, neem ik aan dat hij zo af en toe zijn kledij toch moet vernieuwen. Het lijkt altijd-hetzelfde. En waar draagt hij die nieuwe kledingstukken dan in? Langs het meer van Genève of the Victoria embankment? Ook kan ik geen enkele indicatie van een bepaalde stemming bespeuren.

Ik kleed me elke dag anders. Dan weer es tepeltje leggen niemand zeggen met décolleté en rode nagellak. Of tweed met gewassen gezicht en biggenwimpers. Spijkerbroek, chiffon met krullen, prinsesje met hangend haar. Alnaar gelang.

Heinz hele wezen schreeuwt om een brocaten vest, een costuum van ruwe zijde, slobkousen, een bloedrode Bentley met chauffeur, hijzelf achterin geflankeerd door een roodharige en een negerin, bedolven onder pelzen en rashonden, de champagne koeler binnen handbereik.

Als excuus kon hij aanvoeren dat hij daar de middelen niet voor heeft. De middelen.

Bij ieder ander ben ik er binnen vijf minuten achter hoe ze aan hun dagelijks brood komen. Ik moet weten hoe een ander hem dat flikt.

Ik, die de klem op mijn borst krijg van iedere handtekening die ik onder een contract moet zetten, die benauwd word bij de gedachte aan bezit dat me eventueel zou kunnen gaan beheersen, die hunker naar vrijheid, heb me voortgeplant en bezit dientengevolge een televisie, een wasmachine en een bankstel. Omdat ik mijn zoon niet het slachtoffer

wil laten worden van mijn vrijheidsdrang ben ik genoodzaakt te zorgen voor een inkomen.

Het geld dat ik maak, zet ik zo snel mogelijk om in reizen, theaterbezoek en Londen, tweedjasjes van Berberry, diepzeeduiken, een buitensporige hoeveelheid bloemen in huis, boeken, platen, kleren, lekker eten, kortom in schaamteloos, vergankelijk plezier. Om vervolgens weer niet te weten waar ik het de maand erop vandaan moet halen. Dat geeft me aan de ene kant de illusie van vrijheid, aan de andere kant schuldgevoelens. De dwang van werken, geld maken is een obsessie, een juk. Omdat het me zo bezighoudt wil ik altijd van anderen weten hoe ze het oplossen. Alleen aan Heinz heb ik het nooit durven vragen. Andere onderwerpen, zelfs zeer intiem van aard, zijn bespreekbaar met hem. Maar naar zijn verdiensten informeren, nee, dat heb ik nooit gewaagd. Ik zou voor mijn indiscretie gestraft worden met een lang, goed geformuleerd, ontwijkend antwoord.

Hij zal altijd een beetje een mysterieuze vriend blijven. Ik bezie zijn taalgebruik, zijn kleding en zijn weigering ook maar iets prijs te geven van zijn innerlijk of privéleven als uitheemse exotische eigenschappen.

Alle afleidingsmanoeuvres ten spijt vermoed ik heftigheid, liederlijkheid, hang naar schoonheid, eerlijkheid en een absoluut gebrek aan vertrouwen in het merendeel van de mensheid. Iets wat ik met hem deel, plus een diepe appreciatie voor de Muppets, fin de siècle badpakken, dwergen en Victoriaanse bric-à-brac.

Ik hoop maar, dat hij tegen de tijd dat hij sterft, kan worden diepgevroren.

Doodgaan zou zo zonde wezen.

Drs. P & het academisme
Camiel Hamans

1977 geldt als het jaar waarin het academisme in de letteren is uitgeroepen, verworpen en beoefend. Ten ontrechte. Het bestaat en bloeit al jaren.

Zelfs in Nederland, al zijn er half-literate critici die zich dat niet bewust zijn. Een klein Speurtochtje naar het voorkomen van academistische kenmerken in werk van voor die tijd zal mijn gelijk bewijzen.

Daarvoor is vereist eerst aan te geven wat ik voor criteria van het academisme houd. Eigenlijk kan men niet spreken van criteria, er is er namelijk maar een: fixatie op de techniek, op de vorm van het werk. Geen wonder dat men in recensies dan ook met de regelmaat van de klok kenschetsingen aantreft als ‘virtuoos gecomponeerd en geschreven’ (Fens over Matsier), of ‘recht gecomponeerd’ (Komrij over Kooiman) en dat in interviews de auteurs met enige graagte uitweiden over het ontwikkelen en oefenen der stijl (Kellendonk) of het bestuderen van romantechniek (Meijsing).

Deze aandacht voor de vorm leidt vrijwel direct tot een op het tweede plan stellen van de inhoud. Niet bij alle ‘academici’ in even ernstige mate, maar wel overal aanwijsbaar. Kiezen we als duidelijkste voorbeeld de kroonprins van het hollands academisme, Kooiman. Van zijn debuut *Manipulaties* is door een criticus ooit gesteld dat het ‘een vorm van literair heksenwerk is. De inhoud is nauwelijks van belang, doch de manier waarop het doodgewone wordt omgetoverd in een helse realiteit is verbazingwekkend’. De vorm waarin geschreven is maakt m.a.w. dat inhoudsloze verhalen genietbaar of zelfs spannend worden. Zo ontleent *Een Romance* zijn grootste charme aan het feit dat er meeslepend geschreven wordt over niets. Komrij bijvoorbeeld raakt door dit fraaie niets zo in extase dat hij zijn lezers aanraadt daarom het boek te kopen: ‘Bladzijden lang gebeurt er niets, en is alles onderhevig aan de wet van de nietszeggendheid: deze bladzijden trekken het meest de aandacht; zijn volstrekt overtuigend en maken de aanschaf van Een Romance ten volle waard: deze nietszeggendheid brengtde lezer in stijgende spanning naar een climax (...)’

Deze en andere exclamaties hebben onze jonge groepsleider zo aangemoedigd dat hij zelfs een vingeroefening met als titel *Niets gebeurt* dorst te publiceren. Ook al schuiven we de schuld van deze onderneming op slechte vrienden, het gevaar van het academistische bedrijf wordt er niet minder om. Pure fraai geformuleerde inhoudsloosheid. Nog duidelijker blijkt dit in het verhaal *De schrijver droomt:* zes pagina's beschrijving van een kamer vol bric à brac, waarvan het enige dat beklijft de vraag is waarom de componist van het op het klavier staande werk *Visions fugitives* - Prokofjev - niet genoemd wordt. Geen wonder dat de uitgever van het boekwerk waarin deze verhalen opgenomen zijn bij de eerste druk reeds in het kolofon meldde dat dit de enige zou blijven. Want immers hoe ‘academisch’ een werk ook mag zijn, het moet minstens prettig leesbaar blijven, het moet enige verstrooiing bieden. En dat zijn deze verhalen niet, om de lezer te boeien blijft er namelijk altijd enige inhoud vereist.

Kooiman is met het vorige geenszins oneens, want liet hij niet eens Ben Bos in het blad der getuigenis, de Nieuwe Linie, als zijn grondwaarheid noteren: ‘Daar komt bij dat ik in het algemeen vind dat een roman een bepaalde verstrooiende functie moet hebben. En dan raakt het, dacht ik, amper meer aan het probleem dat jij stelt

(of bezig zijn met jezelf niet het zicht op de sociale problemen van onze tijd belemmert CH), net zomin als een lachfilm, een televisieserie of een voetbalwedstrijd. Wanneer mensen het een boeiend, spannend boek vinden, vind ik dat nog altijd het mooiste compliment.' Dus verstrooiing, eerder dan de waarheid over het leed der mensheid, de noden der tijd, of het diepste innerlijke zielsgetob, dat de Westerse Mens aankleeft. Geen schrijven, zoals de grote Duitse dichters, 'om een wereldbeeld, een idee tenminste, een samenhang aan de werkelijkheid te geven', want zo'n papieren werkelijkheid is toch zinloos; niemand heeft zich daar ooit veel aangelegen laten liggen (Doeschka Meijsing *De kat achterna,* p. 153).

Samenvattend kan ik stellen dat het academisme zich kenmerkt door een nadruk op de techniek en vorm; hieruit vloeit voort dat de inhoud secundair is en dat de bedoeling eerder verstrooiend dan belerend of inzicht verschaffend moet zijn. Deze kenschetsing nu lijkt, afgezien van de vorm waarin ze gesteld is, zo weggelopen uit de theoretische uiteenzetting omtrent het dichten van de hand van degene, die als vorst van het hollands academisme beschouwd moet worden, de man die zelfs in zijn eigen naam symboliseert: drs. P. Zijn hoofddoel bij het schrijven van verzen is verstrooiing van schrijver en lezer door het subliem hanteren van de techniek van het dichtersvak. Er is dus wel enig verschil met Kooiman en volgelingen - zij schrijven proza en drs. P beoefent een vorm van poëzie, light verse. Ook lijkt het bij eerste beschouwing dat de nadruk op het plezier van de maker bij het H.P.-academisme minder groot is; dit is slechts schijn. De valse bescheidenheid der officiële literatuur verbiedt Kooiman en vrienden openlijk te verklaren dat het niet zozeer gedrevenheid als wel schrijfgenoegen is dat hen aan het werk houdt. Het feit echter dat probeersels en oefeningen als *De schrijver droomt* in druk komen, bewijst dat het niet enkel de verstrooiing van de lezer is die de academisten drijft.

Drs. P kent, zoals het een vorst betaamt, deze valse bescheidenheid niet, hij geeft zonder zich te excuseren voor het plezier dat hij in het verzenmaken vindt en waarin hij anderen wil laten delen, een bundeltje uit onder de titel: *Ons Knutselhoekje, dartelen met versvormen*. Hij geeft zonder blozen toe dat de enige eis die hij aan zijn plezierdichtkunst stelt is: 'het zo on-

derhoudend mogelijk hanteren van een strikte vorm, zonder dat het 'produkt naar de lamp riekt', verstrooiing kortom door een perfekte techniek en vormbehandeling.

Drs. P na een optreden in Waalwijk.

In zijn technische beheersing staat drs. P op zulke eenzame hoogte dat hij er geen probleem mee heeft anderen in zijn werkkamer rond te leiden, zodat zij zelf in staat zullen zijn het academisch bedrijf van het plezierdichten te beoefenen en te beoordelen. Zijn beide 'handleidingen voor het dichtersvak' (Komrij), *Ons Knutselhoekje* en *Maak thuis Uw eigen tekst in Uw vrije tijd zonder schroeven* laten er dan ook geen twijfel over bestaan dat de jonge prozaische academisten de uitgangspunten van hun stiel bij drs. P geleerd moeten hebben. Beide theoretische uiteenzettingen zijn in hoofdzaak gericht op techniek en vorm, na wat hiervoor geciteerd is, is het onnodig dit met verdere bewijsplaatsen te staven. De inhoud mag men echter evenmin verwaarlozen, men zag dit reeds bij de tweede generatie van het academisme:

Sonnet

Wel leuk, zo 'n veertienregelig gedichtje
Omtrent een vergezicht of lief gezichtje
De galm der tijden of de deur van thijm
Toekomstig erfgoed of futiel berichtje

Een pittig onderwerp, dat is 't geheim
De rest: geknutsel als met schaar en lijm
Geduld en overleg - maar je verplicht je
Dan wel tot kloppend metrum, zuiver rijm

Dit was Deel I. En nu een goede raad
Een echt sonnet bestaat uit twee (2) delen

Hetgeen u trouwens aan dit voorbeeld ziet

Dus zorg dat u doordacht uw kruit verschiet
En niet te vroeg; u dient het zo te spelen
Dat u pas aan het eind bent uitgepraat

Zoals men ziet, de inhoud wordt in belangrijke mate bepaald door de gekozen vorm, of in de woorden van drs. P: 'de vorm is een onderdeel van de inhoud'. Dit wordt bijvoorbeeld duidelijk als men kijkt naar een nummer als *Juffrouw Leontien,* dat vanwege zijn pantoumvorm (1,2,3,4, - 2,5,4,6, - 5,7,6,8, - etc.) inhoudelijk reeds voor een groot deel is vastgelegd.

Het gevaar dat door het accentueren der techniek de inhoud wel eens te minimaal kan worden, ziet drs. P, zoals uit voorgeciteerd sonnet blijkt, duidelijk. Toch balanceert hij soms ook op de rand van de nietszeggendheid en wordt hij bijvoorbeeld in het volgende olleke bolleke alleen gered door het feit dat een poetica in versvorm zo grappig functioneert:

Dactylus! Dactylus!
Olleke bolleke
Tweemaal vier regels
Die rijmen aan het 't slot

Kreet, thema, één woord met
Zeslettergrepigheid
Moeilijk te maken
Maar wat een genot!

Dat de bedoeling verstrooiend is, zagen we reeds enige malen: het academisch 'versificeren is voor mensen die zich graag spits amuseren, in plaats van anderen aan te klampen met zielsgetob'. Het gaat niet om 'het openbaren van het Innerlijk of de Diepe Relatie tot 't een of 't ander' (Komrij), maar om amusant tijdverdrijf.

Wel zijn er ook vallen waarin de versificator kan tuimelen: zo mag bijvoorbeeld de techniek nooit door het vel van de tekst steken, 'het knutselwerk mag geen sporen nalaten'. De aandacht van de lezer of luisteraar mag niet, zoals bij echte 'niet-academische' poëten, getrokken worden door de bijzondere vorm. De tekst op zich moet aardig zijn, pas vervolgens mag er bewondering voor het speels, vernuftig en vakbekwaam hanteren der techniek ontstaan. Dat het bekende *Verlaten* een sonnet is, dat er iets bijzonders is met het rijmschema van *Treinen* of *Strammer Dames* of dat het al eerder genoemde *Juffrouw Leontien* een pantoum is, zijn zaken die er op zich zelf niets toe doen. De teksten als geheel zijn interessant genoeg om even de aandacht te trekken en dat is waarom drs. P met recht de vorst van het academisme genoemd kan worden. Niet alleen heeft hij de stroming in Nederland geïntroduceerd, bij hem gebeurt het slechts zelden dat uitsluitend het goed geformuleerde niets de aandacht vraagt, hoe spannend sommige critici dit dan ook mogen vinden. Bij hem blijft er altijd in eerste instantie een vondst die de mondhoeken laten krullen.

Kan het kinderlied door een waterkraan?
Johan Diepstraten

Als kinderen op straat zingen, zijn het meestal de deunen uit Top Pop, flarden van STER-spots ('Wij nemen Bona mee') of eigen varianten op het Smurfenlied ('Kunnen Smurfen dingen leren/ach man krijg toch gauw de ke-lere'). Meezingers die waarschijnlijk geen plaats zullen krijgen in de kinderliedliteratuur. Of er zou een bundeling van de leukste liedjes bij Loekie de Leeuw moe ten verschijnen. Kind zijn is ook allang geen pretje meer.

Een overzicht van de Nederlandse kinderliedliteratuur dient te starten op het punt waar de Nederlandse *kinder*poëzie begint. Immers, heel veel teksten van kinderliederen zijn niet als liedtekst geconcipieerd, maar als gedicht. Mr. Hieronijmus van Alphen dus, van wie tussen 1778 en 1782 in drie deeltjes zijn *Proeve van kleine gedigten voor kinderen* in boekvorm verscheen.

Ook vóór 1778 wist men wel dat er kinderen bestonden. De boekjes die het jonge volkje te verteren kreeg, waren ouwelijk van instelling en louter op het bijbrengen van kennis gericht. Van Alphen maakte daar een einde aan. In de 18e eeuw begon er een kunstopvatting te komen die navolging van grote meesters afkeurde en werken naar levend model aanprees. Het zal wel met die nieuwe ideeën verband houden dat een heleboel klassieke en bijbelse ballast pardoes overboord werd gegooid. Inhoudelijk zijn de gedichten van Van Alphen braaf, maar de moraal is nergens drukkend: kinderen worden niet opgezadeld met schaamte. Wat nog het meeste aanspreekt in de kindergedichten van hem is zijn bekommernis om het verdriet dat kinderen kunnen hebben en om hun angsten. Heel vaak gaat het om de dood, in die tijd een vertrouwde huisvriend:

> *Ach! Mijn zusjen is gestorven.*
> *nog maar veertien maanden oud.*
> *'k Zag haar dood in 't kisje liggen:*
> *ach wat was mijn zusje koud!*

Het is een motief dat nog lang zal doorklinken en uiteindelijk in de Statemakeropzeeshow zal terugkomen. Aangepast aan deze tijd natuurlijk. Echt te cru voor huidige pedagogische oren klinkt Van Alphen's:

> *Mijn lieve kinders, schrik tog niet.*
> *Wanneer gij dode menschen ziet;*
> *Zoudt gij voor lijken beven?*

Dit gedicht werd door de hofcomponist van stadhouder Willem V van een huppelend muziekje voorzien en daarmee was één van de eerste Nederlandse liedjes voor kinderen een feit.

Van Alphen werd veel nagevolgd, maar na het midden van de 19e eeuw begon men afstand van hem te nemen. Hij werd verdrongen door de kinderdichters Heye (1809-1876) en Goeverneur (1809-1889). Met zijn vriend en collega medicus Viotta (componist) schreef Heye liederen als *Ferme jongens, stoere knapen, Heb je van de Zilvervloot wel gehoord, Een karretje dat op de zandweg reed* en *Zie de maan schijnt*

door de boomen. De motieven waren voor een deel ontleend aan de planten- en dierenwereld met de bedoeling de kinderen liefde voor flora en fauna bij te brengen. Het *Piet Hein, Piet Hein, zijn naam is klein* laat geen twijfel over de irritante *Gids* mentaliteit van Nationalisme en Roemrucht Verleden. Het lijkt erop dat Heye voornamelijk de jeugd zag als de generatie die nu eens eindelijk de Jan Salie geest zou gaan bestrijden. Een talentvol voorganger van Heye was zijn in het zelfde jaar geboren oud-strijdmakker Jan Goeverneur. Dat hij zichzelf als een pruldichter beschouwde blijkt uit het goed gekozen pseudoniem Jan de Rijmer. Hij was populair vanwege zijn kinderversjes met onhandige kreupelrijmen en zijn *De wonderlijke avonturen van mijnheer Prikkebeen*.

Niet los van het kinderlied staat de ontwikkeling van het Nederlandse muziekleven in de 19e eeuw. In 1885 namelijk overkwam het Nederlandse muziekleven een ramp. Toen ondernam de Meininger Hofkapelle een toernee langs Amsterdam, Rotterdam en Den Haag. Het bleek een orkest te zijn dat zowaar repeteerde en met een dirigent naar wie de musici techt hun blik wendden, in plaats dat ze het zich gezellig maakten. Hoe merkwaardig het soms voor die tijd in Nederland toeging demonstreert een anekdote over de Amsterdamse premiere van de *Matthäuspassion:* toen 'onder het slotkoor de zaal begon leeg te stromen, draaide Verhulst zich om naar het publiek en riep met tranen in zijn stem: "Menschen, wat doene jullie nou, nou loopen jullie weg bij het mooist keur, dat er ooit geschreven is"'. Alles werd anders. In Amsterdam kwam er een Concertgebouw met als dirigent Willem Kes die niet toestond dat er 'tijdens het musiceren verversingen werd rondgediend'. Het was uit met de gezelligheid. Vanaf dat moment konden nog slechts enkele dames op de oude voet doorgaan. Hendrika van Tussenbroek (1854-1934), Catharina van Rennes (1858-1940). Nelly van der Linden Snelrewaard-Boudewijns (1869-1926). Maar doorgaan alleen met het reportoire voor kinderen en niet zonder de ernstige waarschuwing dat de muziek zich moest aanpassen bij de stijl-intenties van de eigen tijd. Het zou een levensgevaar voor de verdere ontwikkeling van de toonkunst betekenen als de eerste muzikale indrukken van het kind steeds weer werden gefixeerd op de klanken van een eeuw geleden. Met die 'klanken van een eeuw geleden' werd

de echo van Mendelsohn en zijn Leipziger Schule bedoeld. De 'modernen' als Wagner, Liszt en Berlioz kregen hier rond 1850 wel publiciteit, maar werden door Verhulst, die dirigent was van zowat elk orkest dat er in Nederland bestond, meer dan een kwart eeuw buiten de deur gehouden.

Rond 1900 gaan componisten zich met het kinderlied bezighouden, voornamelijk vrouwelijke componisten. Veel van hen zijn bekend geworden door dat liedjes van hen opgenomen werden in de overzichtsbundel *Kun je nog zingen, zing dan mee* (1917). Een componiste die hierin niet te vinden is, is Catharina van Rennes die er de voorkeur aan gaf haar eigen bundels zelf uit te geven. Zij werd niet voor niets een behendige koopvrouw genoemd.

De dames maakte vertederende portretjes van de kinderwereld met braafheid als hoogste deugd. Alles is snoezig en lief en de jeugd werd uit het bed gerammeld om al vroeg naar de natuur te gaan kijken:

Wordt wakker 't zonnetje is al op,
De bloemen kijken uit hun knop

In die tijd verschenen er veel tijdschriften voor de jeugd. *De Kleine Huisvriend* en *Voos de Kinderkamer* bijvoorbeeld. Sterk moraliserende verhalen en speculerend op het goedkope sentiment. De nadruk viel op het huiselijke leven, alles was doordrongen van de zekerheden uit die tijd. De kinderwereld zoals die in de liedjes werd voorgesteld is terug te vinden in de tekeningen van o.a. Rie Cramer. Het ging allemaal wel over kinderen, maar ze waren eigenlijk bedoeld om de volwassenen te vertederen.

Rond 1930 komt een nieuw soort liedjes op, vooral door het kinderkoor van Jacob Hamel. Er waren wel kinderprogramma's op de radio, maar de kinderen werden er niet actief bij betrokken. Antoinette van Dijk bijv. kweelde met begeleiding van luit of triangel over het loze vissertje. Bij het AVRO kinderkoor van Hamel werd voor de microfoon gerepeteerd, zodat de kinderen thuis de liedjes konden leren. Inhoudelijk verschilden deze liedjes van de voorafgaande periode. Het point of view lag bij de kinderen zelf. De liedjes gaan over wat voor spelletjes ze doen, zoals *De Kleppermarsch, Op de Wip* en *Op Rolschaatsen*. Tot 1940 werden de teksten en de muziek in oplagen van honderdduizenden verspreid. In 1940 werd Jacob Hamel door de AVRO ontslagen. 'Huilend verlieten de ontslagenen de AVRO studio. Of mevrouw Van Dijk ook joods was, wist Vogt niet zeker, maar hij heeft toen het zekere voor het onzekere genomen en ook haar maar ontslagen'.

In 1951 werd voor het eerst een kinderlied een top-hit. Het Duitse succesnummer *Pack die Badehose ein* werd vertaald met *Naar de speeltuin* en gezongen door Heleentje van Capelle. In het refrein wordt vader op de korrel genomen:

Heeft mama een goede bui
en is papa niet te lui,
nou, dan gaan we naar de speeltuin

De liedjes van Heleentje die in de vijftiger jaren verschenen drijven allemaal de spot met vaders. *Als papa naast me in de schoolbank zat* en *Als mijn pappie zich scheert* zijn van hetzelfde laken een pak.

De kinderkoren zoals De Schellebellen, Leidse Sleuteltjes, Damrakkertjes en Jacob Hamel's Kinderkoor zingen voornamelijk weer de traditionele liedjes zoals *Onder moeders paraplu* en *De zeven kikkertjes*. Als het geen traditionals zijn, stad het pretentieloze amusement wel op het reportoire. De Schellebellen maakten zelfs een plaat met Conny Vink waarop liedjes te beluisteren zijn als *De Toeteraar* en *Bossa Nova Boy*. Het kan bijna niet debieler.

Zoals iedereen weet won de televisie het van de radio. Er zijn veel televisieseries geweest met liedjes bestemd voor kinderen. Beertje Colargol, Titatovernaar, Oebele, Pipi Langkous, De Stratemakeropzèeshow en de Fabeltjeskrant. Uit de hitlijsten van 1960-1975 blijkt dat veel liedjes voor kinderen ook de volwassenen hebben bereikt. Swiebertje (mei 1964), Mijn opa (april 1967), De oude Jacob (dec. 1967), De kat van Ome Willem (maart 1968), In een rijtuigje (april 1968), alle vier uit Ja zuster, nee zuster, Hallo meneer de uil (maart 1969), Het Stoomlied (feb. 1970) en Hup daar is Willem (feb. 1971). Carnavalhits via kinderseries.

Voor de geschiedenis van het kinderlied lijken me de series Oebele en Kunt U me de weg naar Hamelen vertellen meneer van belang. Daarin werden de eerste pogingen ondernomen om tot een volwassen kinderlied te komen met poëtische teksten.

In de Stratemakeropzeeshow zette die ontwikkeling zich door. Populair werd de eerste serie dank zij de Telegraaf die enorme stampij maakte over het liedje van Hans Dorrestijn: ‘Kakkedrolleschijtepoep/Hanepikkielullie/Poepjanknor’. Tegenwoordig is één Godverdomme-lied al goed voor een fikse rel, dus de heisa rond Dorrestijn is niet zo moeilijk te begrijpen.

De omkering van rolpatronen, in Ja zuster nee zuster al enigszins te zien door de bijzondere aardige boeven Gerrit en zijn opa, werd in de Stratemakeropzeeshow verder uitgewerkt. De schoolmeester die onophoudelijk de bodemgesteldheid van Zuidoost Groningen behandelt is duidelijk de mindere van zijn twee leerlingen Jans en Frans. Kinderen sturen hun ouders uit logeren met de tradionele vermaningen. In een liedje over een jongentje dat in zijn bed plast, krijgt het kind van zijn moeder niet te horen dat het niet erg is, maar neemt zelf het heft in handen:

> *Dus plas je weer eens in je bed*
> *geef je moeder dan een zoen*
> *en zeg maar: ‘Er zijn er wel meer hoor moeder,*
> *die dat 's nachts per ongeluk doen’.*

En een meisje dat een driftbui heeft gehad, reageert al net zo ‘averechts’ als haar ouders permissie geven weer in de huiskamer te komen:

Vooruit maar. Ach, ik zal wel gaan.
Ik zal ze maar niet laten zien
wat ze me weer hebben aangedaan.
Ze bedoelen het goed, misschien.

Het kind dat zo van zijn oom Jan houdt, maar niet bij hem op visite mag komen omdat pa en moe ruzie met hem hebben, verzucht:

Als er bij kind'ren ruzie is,
spelen ze gauw weer met elkaar.
Maar is 't bij grote mensen mis,
dan duurt het tien of twintig jaar.

Ook het sprookjesachtige werd in dit programma 'debunking' behandeld. De koning díe af en toe opdook hield van boederijdrop met patat, leefde in een paleis met wel honderd kamers en had op de w.c. een automatische kontafveger met een borstel van zachte zijde. De drie vaste figuren, Eric Engerd, de Deftige Dame en de Stratemaker zelf zijn een afspiegeling van de verkleedpartijen die kinderen vaak houden, en waarbij ze gewild of ongewild volwassenen plegen te parodiëren. Het programma, met in elke aflevering een thema gegroepeerd rond interviews met kinderen was opgezet vanuit het point of view van kinderen. Veel aandacht werd besteed aan hetgeen kinderen emotioneert: ruzies thuis, scheiding, sterilisatie van een poes, doodgaan. Daarmee is het in bepaalde opzichten weer terug bij Van Alphen, over de schattigheid van vele decennia heen, al is de moraal van de 18e eeuw niet meer aanwezig. Er waren geen normen meer voorhanden.

Het is op de televisie alleen de IKON waar kinderliedjes gebracht worden die aansluiten bij de Stratemakeropzeeshow-traditie. De commercie heeft de klok weer vijftig jaar teruggedraaid. De dames Van Rennes en Van Tussenbroek hebben het weer voor het zeggen. Vader Abraham in Smurfenland geeft weer de veilige wereld: morgen zal er vrede zijn. Hij zou voorganger kunnen zijn van de gektesekte Children of God. De kinderziel dient beschermt te worden en zo woraen kinderen als ze wat groter zijn liefhebbers van het amusementslied. Het culturele peil van de Nederlanders wordt met de dag interessanter.

Gebruikte literatuur:

TINEKE DEUZE, JOHAN DIEPSTRATEN en WILLEM WILMINK
kinderlied
Amsterdam, Interne publicatie van het Instituut voor Neerlandistiek, 1975 (1974/75 KML3)

Smurfen kan niet meer
Het nederlands amusementslied
Vic van de Reyt

De dochter van de slager
die wordt niet mager,
ze wordt alleen maar dikker,
't is net een kikker.
Al slikt se dure pillen,
't is om te gillen,
de dochter van de slager,
ze wordt niet mager.
La la la la la la la la la la
(2x)

Bovenstaand refrein werd 15 jaar geleden door een groot aantal Nederlanders meegezongen. Toch is het in geen enkele bloemlezing van populaire Nederlandse poëzie te vinden. Ook in Ibo's cabaretbijbel zoekt men tevergeefs naar het wel en wee van de slagersdochter.

Het lied voldoet niet aan zijn eis van ‘beschaafd amusement’.

De dochter van de slager is een typisch *amusementslied*: het kent een eenvoudige melodie en tekst en het richt zich op een groot publiek. Het amusementslied is het stiefbroertje van zijn voornamere familieleden: het *cabaretlied* en het *betere lied*. Over het cabaretlied is al veel geschreven. Op het ogenblik draagt de zouteloze Peekel Ibo's fakkel verder. Naar het betere lied is nog weinig onderzoek gedaan. Ik zou dit lied willen kwalificeren als: niet geëngageerd, maar duidelijk literair bepaald. Vertolkers van het betere lied zijn bij voorbeeld Shaffy, La List, Dimitri van Toren en Joost Neuzel.

Soms slagen cabaretlied en beter lied erin de gunst van een groot publiek te verwerven. Zo werd *Het land van Maas en Waal* van Boudewijn de Groot de grote carnavalshit van 1967. Maar door zijn hermetische tekst is het toch geen amusementslied in de eigenlijke zin. Ik wil me nu verder beperken tot het Nederlands amusementslied.

Zolang er dochters van slagers bestaan, bestaan er al amusementsliederen. Sterker nog: ook in overwegend vegetarische gebieden houdt men er vrolijke deuntjes op na. De oudste Nederlandse tekst:

Hebban olla vogala nestas hagunnan hinase hic enda thu

is wellicht een regel uit een liefdeslied. Dat er in de Middeleeuwen wat afgezongen werd, mag bekend verondersteld worden. Troubadours, jongleurs, dorpsvedelaars en andere speellieden reisden kastelen, markten en kermissen af. Vooral zij hebben eeuwenoude liedjes en melodieën verder verspreid en het volk op een eenvoudige manier leren zingen.

Iedere brave Nederlander kent nog steeds *Zeg kwezelke wilde gy dansen* en het ondeugende *Daar was een wuf die spon* met de voor mij onvergetelijke regel: *Vive la peperbussen, vive la spa (tralala)* Over het algemeen zijn de tekstschrijvers van de oudste liederen onbekend. Pas in de 19e eeuw treden de auteurs van populaire

liederen meer op de voorgrond, al zullen nog steeds vele bewoners van de Jan Pieter Heijestraat niet weten, wie de componist is van *Zie de maan schijnt door de bomen* en de *Zilvervloot*.

In de 19e eeuw ziet men de opkomst van de amusementsindustrie. In navolging van het buitenland verschijnen ook hier *café-chantants, tingel-tangels* en later grote *Variété-theaters* als Pschorr in Rotterdam, Flora in Amsterdam en Scala in Den Haag. De gewoonte ontstaat om de populaire liedjes, de *Schlagers*, vanuit het theater te lanceren. In Amerika heeft men inmiddels ontdekt dat er met de verkoop van bladmuziek van populaire melodieën goed geld te verdienen valt. Om de verkoop nog meer te bevorderen worden *pluggers* met piano en al op een vrachtwagen geladen om in de hele stad de nieuwe liedjes te zingen. Ook de straatvegers worden ingeschakeld. Quasi terloops introduceren zij de nieuwe schlagers bij het publiek. In Nederland loopt het voorlopig zo'n vaart nog niet. De firma Cor B. Smit aan de Amstel in Amsterdam verwerft zich een monopoliepositie in de bladmuziek-markt. De tekstschrijvers die aanvankelijk geheel afhankelijk waren van de stemming op de artiestenbeurs in het Amsterdamse hotel De Kroon, ervaren een aanzienlijke verbetering van hun lot bij de oprichting van de BUMA in 1912. Voortaan krijgen zij ook een vergoeding voor iedere openbare uitvoering van hun werk. Dat zet vooral zoden aan de dijk in de jaren twintig, als radio en geluidsfilm hun intrede doen en de grammofoonplaat wordt geperfektioneerd. Door de mechanische revolutie krijgt de bladmuziek het moeilijk. Waarom zou de liefhebber zijn favoriete deuntjes nog moeizaam naspelen, als hij een perfekte weergave in zijn huiskamer kan ontvangen? De uitbanning van de schellak-plaat en de opkomst van de 45-toerenplaat in de jaren '50 betekenen de genadeslag voor de bladmuziek. Het zal duidelijk zijn dat de technische vooruitgang zware gevolgen had voor de theaterartiest. In de grauwe jaren '30 zijn het nog slechts de grote revues met Buziau, Davids en Bandy, die het publiek naar de theaters weten te lokken. Na de tweede wereldoorlog

speelt het theater geen enkele rol meer in de ontwikkeling van het Nederlandse amusementslied. Radio en later televisie worden het verlengstuk van de platenmaatschappijen. Eerst wordt de plaat gemaakt en dan wordt hij op de radio gedraaid of voor de televisie gebracht. Vroeger was dat nog andersom. Pas als een nummer in de smaak van het radiopubliek was gevallen, werd het op de plaat gezet.

De oprichting van Veronica en de Tros hebben er vooral toe bijgedragen dat het huidige Nederlandse amusementslied smurft als nooit tevoren.

Overzien wij de geschiedenis van het Nederlands amusementslied van deze eeuw, dan worden wij geconfronteerd met een bonte rij liederen die stuk voor stuk een interessante kijk geven op de mentaliteit van de gemiddelde Nederlander. Het is hier nog niet de plaats om alles te onthullen. Ik zal slechts de belangrijkste smaakmakers de revue laten passeren, al vind ik het jammer dat daardoor het fraaie lied van *Kee van de W.C.* onbesproken moet blijven.

Ik ben Kee van de W.C.
hola, hupla, hola hee,
nooit aan het zeuren altijd lol
met mijn boender en mijn rol,
want ik ben Kee van de W.C.

De 'grote drie' amusementszangers van vóór 1940 zijn Kees Pruis en vooral de gebroeders Dieben: Willy Derby en Lou Bandy. Zij voeren een permanente strijd om als eerste de rechten van een nieuw buitenlands succesnummer in handen te krijgen, om dat dan door tekstschrijvers als Ferry, Paoli of Jacques van Tol te laten vertalen. De gebroeders Dieben beginnen hun carrière in 1915 als de 'Bandy Brothers'. ('Bandy' is een veramerikaniseerde omzetting van hun familienaam Dieben). Als het succes uitblijft en de broers elkaar van vals zingen gaan betichten, loopt de samenwerking stuk. Willy haalt zijn nieuwe artiestennaam 'Derby' van een schoenendoos en steelt al snel menig hart door met een lijkwit gezicht, de ogen gesloten, het felrealistische lied *Blindgeschoten* te brengen. Zijn lijfdichter Ferry van Delden ('Ferry') schrijft zo'n 1600 nummers voor hem, waarvan vooral de sentimentele bekend worden. Zo bijvoorbeeld *Moeder*:

Het schoonst' op de wereld, het heiligt bezit
Hier voor ieder mensch in dit leven!.
Want, heb je 't verloren,
hoe of je ook bidt,
Geen God zelfs je tweemaal kan geven;
Dat eenigst; dat hoogste, wat vóór alles gaat,
Die heerlijke beelt'nis, die je nooit verlaat,
Dat heiligst op aarde hier voor iedereen,
Dat is er je moeder!, je moeder alleen!

Derby is een van de eerste artiesten die het voor een belangrijk deel van zijn grammofoonplaten moet hebben. Van zijn *Kerstliedje* zijn 150.000 exemplaren verkocht. Het mooiste nummer blijft zijn *Hallo Bandoeng!*, dat het eerste telefoonverkeer met Indië beschrijft:

't Oude moedertje zat bevend
Op het telegraafkantoor,

Vriend'lijk sprak de ambt'naar: 'juffrouw,
Aanstonds geeft Bandoeng gehoor!'
Trillend op haar stramme beenen
Greep zij naar den microfoon,
En toen hoorde zij, o wonder,
Zacht de stem van haren zoon:

Hallo! Bandoeng!
Ja moeder hier ben ik! (...)

U begrijpt dat de emoties de oude vrouw teveel worden:

'Hallo, Hallo!' klinkt over verre zee...
Zij is niet meer en het kindje roept 'tabé!'.

Lou Bandy heeft naam gemaakt als de zanger van het vrolijke lied, de man met de eeuwige glimlach en de strohoed, de jofele jongen die de zonzijde van het leven belichtte, als tegenwicht tegen het Grote Leed van zijn oudere broer. Zijn grote doorbraak komt in de jaren dertig in de revue en de film. *Zoek de zon op* is Bandy's parool voor de 630.000 werklozen van 1936:

Als het zonnetje weer schijnt
en de kou loopt op z'n eind
krijg je 't heerlijke gevoel
alsof de crisis ook verdwijnt. (...)

Zoek de zon op, die is zo fijn,
want een beetje zonneschijn, dat moet er zijn.
't Staat wel aardig op zo 'n mahoniehouten huid,
maar als je boter op je hoofd hebt,
blijf er dan maar liever uit!

Jacques van Tol is de Vader Abraham van de jaren dertig. Hij schrijft het repertoire van Louis Davids en Snip en Snap en daarnaast talloze schlagers als *Een dansliedje deint* en *Wie heeft er suiker in de erwtensoep gedaan?* In de oorlog is hij de kwade genius achter het cabaret van Paulus de Ruiter, maar daarnaast schrijft hij ook een lied dat het hart van vele Goede Vaderlanders sneller doet kloppen:

Als op het Leidscheplein de lichtjes weer eens branden gaan,
En 't is gezellig op het asphalt in de stad
En bij het Lido zijn de blinden van het raam vandaan,
Dan gaan we kijken naar het sprookje, lieve schat.
Zoo arm in arm, jij en ik, lachende naar allen kant
Als kinderen zoo blij omdat... het licht weer brandt!

Naast de liedjes die op verkapte wijze aan de oorlogssituatie refereren komt een nieuw genre op: het romantische lied, waarin het wemelt van zon, maan, sterren, bloemen en idyllische gebieden. Han Dunk is de belangrijkste vertegenwoordiger van dit genre: *Als sterren flonk'rend aan de hemel staan, Als op Capri de rozentuinen bloeien, Eens zal de Betuwe in bloei weer staan* (de enige hit van Dolf Brouwers uit zijn voor- Oekelse periode). De beroemdste vertolker van dit soort liederen wordt na de oorlog 'Ouwe taaie' Eddy Christiani, tegen wil en dank... De laatste zinnen van zijn onvolprezen autobiografie zijn in dit opzicht tekenend: 'Mijn naam

GREBBEBERG
't Kerstliedje
DE ZANGERES ZONDER NAAM
DE SOLDATEN MOEDER
WHIL NIET MEVROUW HUMPHREY !

is Eddy Christiani. Ik speel gitaar.' Gitaar-spelen doet de heer Johnny Hoes ook, maar hij zingt erbij helaas. Een onuitwisbaar stempel drukt hij op de jaren vijftig, in zijn kielzog meeslepend vedetten als Dikke Leo, Zwarte Lola, Magere Hein en de Limbra Zusjes. De Zangeres Zonder Naam zet de Derbytraditie voort en weet zelfs Lucebert te inspireren tot het schrijven van een nummer *De soldatenmoeder*:

Zij heeft haar zonen in de krijg verloren;
zij haat de Roden nu, die ziet ze overal.
Zij wonen in haar huis onder de vloeren,
zij voelt hoe ze haar dagelijks beloeren.
Oh mensen is dit niet een naar geval?

refrein:
zij hebben haar haar hart geroofd,
haar lichaam leeg en ook haar hoofd.
Zij slaapt met stenen in haar bed en als zij opstaat is zij als dood.
(...)
Een prooi der Roden verliest zij alle zinnen.
Soldatenmoeder was zij, nu een lichtekooi.
Als Amerikaanse moet ze nu wel haten,
maar geeft zich toch aan de Vietcong-soldaten.
Oh mensen, dit deden de Roden uit Hanoi.

In het rock 'n roll-geweld van de jaren vijftig blijft slechts Peter Koelewijn overeind. *Kom van dat dak af* is het bewijs dat rock 'n roll en Nederlandse tekst kunnen samengaan. Steeds groter wordt in de jaren zestig de invloed van Engelse en Amerikaanse populaire muziek. Tegen de Beatle-mania is geen Nederlandse tekstschrijver bestand. Het Nederlandse amusementslied maakt een smartelijke periode door. Slechts één hoogtepunt valt er te noteren: *Patsy* van Rein de Vries:

Vlak bij de haven staan heel oude huizen,
somber en donker, bouwvallig en koud.
Daar woont een meisje, ze noemen haar Patsy.
Zij is het meisje dat veel van me houdt.

Dan blijft het stil totdat in 1969 eindelijk Pierre Kartner toeslaat. Deze heeft er inmiddels de bekende 12 ambachten - 13 ongelukken-carrière op zitten: onder meer was hij banketbakker bij V&D in Breda, waar hij door mijn vader hoogstpersoonlijk ontslagen werd (mijn vader draagt dus medeverantwoordelijkheid voor het ontzettende *Smurfenlied*). Kartner verwierf zich een hoogst bedenkelijke reputatie als orkestleider (bij de repetities moest iedereen zijn instrumenten natellen), belandde bij vele platenmaatschappijen,maar nergens zag men mogelijkheden voor de zanger van *Bij Lily Marleen kijk je zomaar door haar kanten bloesje heen*. Pas met *Vaarwel, ik zal geen traan meer om je laten,* gloedvol gezongen door Corrie en de Rekels, begint het openbare leven van Pierre Kartner. In 1971 zet hij zijn ware gezicht af en weet als Vader Abraham de sympathie van duizenden moeders en oma's te verwerven. Tenslotte wil ik nog ingaan op enige veel voorkomende thema's in het Nederlands amusements-lied.

- Vele populaire liederen haken aan bij de aktualiteit. Dat gebeurt dan niet, zoals in het cabaret, met een scherpe analyse van het wereldgebeuren. Het amusementslied

graaft niet diep en is meestal conservatief. Jacques van Tol heeft zo zijn eigen ideeën over de werkloosheid:

Wij verzorgen onze medeburgers tegenwoordig best:
Als je niet werkt, krijg je achttien gulden premie;
En nou zijn er veel slampampers, die zijn liever lui dan moe,
Want die denken: nou, die achttien pop, die neem ie!

Een tekst als *Werkloze handen* van Willy Derby komt een heel stuk sympathieker over, al was volgens Eddy Christiani de presentatie een stuk minder geslaagd: ‘Willy Derby stond in smetteloos rokkostuum op de Bühne, keek droevig naar zijn gepoederde handen waaraan diamanten ringen fonkelden, en zong: Als ik kijk naar mijn werkloze handen...’ Vader Abraham zet de van Toltraditie voort met zijn *Wij zijn het leger der werklozen*, waarin het VVD-standpunt uitstekend wordt uitgelegd. Maar als hij op Volksunie-elementen gaat spekuleren met *Wat moeten wij met die Arabieren hier* grijpt het Fatsoen in en wordt de plaat uit de handel genomen.

Meestal is het overigens de ‘kleine’ aktualiteit, die in het amusementslied wordt bezongen: de vooroorlogse pindamannetjes, de smurfen en natuurlijk onze nationale helden Ard, Keessie en Ajax. En sinds de trieste artiest Sjakie Schram een grote hit had met *Glaasje op, laat je rijden* is geen slogan van Veilig Verkeer Nederland meer veilig.

- Naast de aktualiteit komt het leven zelf natuurlijk veel aan bod. Liedjes vol vreugde doen het van oudsher heel wat minder dan die waarin treurigheid troef is. Het Nederlandse amusementslied kent een rijke smartlappentraditie met hoogtepunten als Derby's *Als ik naar je blinde ogen kijk* en Kartners *Manuela* (schitterend vertolkt door Jacques Herb):

Zij lag daar zwaar gewond
Een glimlach om haar mond
Alsof ze zeggen wou
Het lag niet aan jou

- Het schuine lied heeft altijd bestaan en zal nooit verloren gaan. In het begin van deze eeuw zongen wij *Mina, neem jij de hengel in je hand,* Lou Bandy bracht met een vette knipoog *Met jou wil ik uit vissen gaan* en Johnny Hoes verrijkte omstreeks 1960 dit genre met vele tientallen successen als *De schoorsteenveger* en *Jouw sneeuwwitte boezem*.

- Na 1960 zien we tenslotte de ontwikkeling van het carnavalslied. Willem Duys, ere wie ere toekomt, heeft als eerste ontdekt dat je met carnaval een heleboel platen tegelijk kunt verkopen. *Mien waar is mijn feestneus?* van Toon Hermans ging vooraf aan de grote stoet ellende, die elk jaar in steeds grotere hoeveelheden over ons wordt uitgestort.

Zolang Kasteelromans, de Telegraaf, de Tros en Lief en Leed blijven bestaan, zolang zal het het amusementslied goed gaan. Het amusementslied wordt nooit beter en het kan al niet meer slechter.

De klopgeest
het kleinste literaire tijdschrift van nederland onder redaktie van thijs & nico kiekebelt

Op 1 januari 1966 verscheen het eerste nummet van De Klopgeest met de pakkende ondertitel: ‘onregelmatig verschijnend prëavantgardistisch litterair tijdschrift’ waarvan Edmond van Agmond, Jan van Oudheusden en Leo de Vetten de redacteuren waren. In het Brabant van die dagen een hele geberutenis, getuige de reacties in de pers. ‘De Stem’ van 12 januari 1966 schreef:

In het vodje staat ergens: ‘het is maar een grapje.’ Laat het dat maar blijven ook. Ongemeen fel reageerde het fascistische ‘Met gansen trou’*: Laat de Klopgeest weer teruggaan naar het rijk der geesten en hersenschimmen. Dit is een raad die jullie beslist gebruiken kunnen. Je moet de mooie nederlandse taal niet verminken, maar proberen goed te gebuiken en daarvoor zijn jullie nog te jong (...). Ofschoon het niet onze gewoonte is op dit soort blaadjes in te gaan, meenden we dit toch te moeten doen ter bescherming van onze kuituur (...).* Het heeft niet mogen baten. De Klopgeest was aan haar opmars begonnen en zou niet te stuíten blijken.

Met het wisselen der seizoenen, de redactie en het formaat verandert ook de ondertitel van het blad. Met ingang van nummer 13, derde jaargang, december 1968 heet De Klopgeest voortaan: ‘Regelmatig verschijnend litterair tijdschrift’. et blad verhuist van de provincie (Waalwijk) naar De stad (Amsterdam), maar het blijft gestencild, dat wel.

Met gepaste trots en groot literair-historisch verantwoordelijkheidsgevoel wordt in nummer 14 de correspondentie met Jan Hanlo afgedrukt. De brief van deze oud-abonnee is nog steeds aardig om te lezen;

22-11-66 poorthuisje van ‘Geerlingshof’ Valkenburg.

Beste Edmond van Agmond,

Weer kreeg ik je trouwe klopgeest. Ik krijg wel meer stencilblaadjes onder het oog, maar vind er - uitgezonderd de klopgeest - niets aan. Eén ex. van de klopgeest - dat met de klopgeestspookverschijning erop - heb ik zelfs bewaard. Nog eens zo'n spookverschijning te tekenen kan niet iedereen. Nee, jij (en je medewerker, of gaat het slechts om één persoon?) weten wel wat. En je weet ook dat je het weet.

Daardoor maakt het werk wel eens een narcistische indruk, maar dat is niet erg, het hoort erbij.

Ik wil me wel abonneren. Wat kost 't?

Met een zekere weemoed zie ik dat de tekening op de omslag al een zekere techniek - vakmanschap - gaat verraden.

Maar ja, zo gaat het. Al doende leert men, daar is niets aan te doen. Ik geloof ook niet dat je je daartegen zou moeten verzetten. Dat zou kunstmatig worden en toch niet te verbergen zijn.

Het gaat tenslotte in kunstzaken om de mentaliteit - of die aanspreekt.

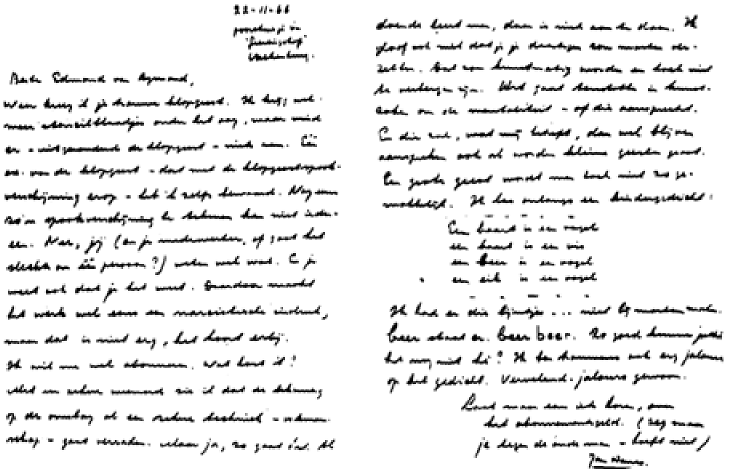
En die zal, wat mij betreft, dan wel blijven aanspreken ook al worden kleine geesten groot.

Een grote geest wordt men toch niet zo gemakkelijk. Ik las onlangs een kindergedicht:

= = = = = = = =
Een baart is een vogel
een baart is een vis
een beer is een vogel
een eik is een vogel
= = = = = = = =

Ik had er die lijntjes === niet bij moeten

maken, beer staat er. beer b e e r . Zo goed kunnen jullie het nog niet hè? Ik ben trouwens ook erg jalours op het gedicht.



Vervelend-jalours gewoon.

> Laat maar eens iets horen, over het abonnementsgeld. (zeg maar je tegen de oude man - hoeft niet)
> *Jan Hanlo.*

De verschijningsfrequentie van De Klopgeest daalt overigens gestaag. Nummer 19 opent (en sluit) de negende jaargang, het is inmiddels 1974. Behalve formaat en uiterlijk (‘Thans gestoken in fraai rococo-jasje’; Vlaams criticus. wordt ook de ondertitel weer gewijzigd, De Klopgeest gaat ‘Onregelmatig verschijnend litterair tijdschrift’ heten, dat sedert dan ook één maal per jaar verschenen is.

Inmiddels is de redactie in handen gekomen van De Neven Kiekebelt, zodat Cornelis Jan Aarts zich nog uitsluitend met de technisch-organisatorische kant van de zaak hoeft te bemoeien. Cees geeft het blad uit, en bemoeit zich niet met het beleid. Voor het oog van de buitenwereld een puike situatie. Hoe anders is echter de werkelijkheid. De uitgever heeft beide redacteuren gebonden aan een ‘Geheim Manifest’, waaruit wij graag citeren:

1. De Klopgeest verchijnt
2. bij voorkeur gestencild.
8. en geen tikfouten.
10. De redactie bestaat uit twee personen, de uitgever bestaat uit één persoon, de uitgever heeft zo zijn eigen verantwoordelijkheden.
11. De laatste pagina van elk nummer bevat een lijst met nieuwe uitgaven van de uitgever.
18. De Klopgeest is een litterair tijdschrift, dus worden alleen litteraire bijdragen opgenomen.
19. Men moet niet denken dat ‘litterair’ iets met ‘kwaliteit’ te maken heeft.
24. Korte bijdragen verdienen de voorkeur boven lange
    Dat scheelt aanzienlijk in het tikwerk.
32. De uitgever intrigeert.

De meest schrijnende bepalingen worden hier niet vermeld; al kan ter verdediging van de redactieleden aangevoerd worden dat zij beiden in een psychiatrische kliniek te Woerden verbleven toen zij voor de druk van de uitgever bezweken. Kan on der het fnuikend juk van deze regels een goed blad gemaakt worden? Naar veler oordeel wel, en dat mag een wonder heten.

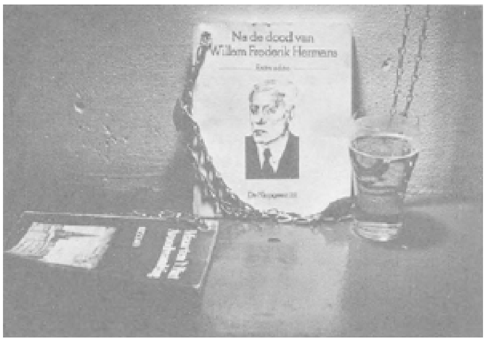
Tot ver over de grenzen wordt De Klopgeest gewaardeerd. Zo schreef de ‘Dietsche Warande & Belfort’ te België: *Dit is wel een van de allercharmantste tijdschriften*. En de ‘Volksgazet’ te Antwerpen: *De Klopgeest (...) brengt met elk nummer een bescheiden ironische relativering van de druktemakerij op de literaire markt. Een verukkelijk mengsel van humor en relativerende zelfspot*. En ‘Kruispunt-Sumier’ tenslotte:... *iets waar we hier in ons dood serieus Vlaanderen lekker een topje kunnen aanzuigen*.’

‘Nu hoort u het ook eens van den ander.

De Klopgeest, altijd het belang der letteren dienend, onthulde als eerste de identiteit Tymen Trotsky. (‘wie wat das dat ook al weer...?’) In de feesttent op het Museumplein (Manifestatie Boek en Stad, 1975) trad een der Neven Kiekebelt (‘wie laten we wijselijk in het midden’) in het krijt tegen Trotsky's uitgever Geert Lubberhuizer Geert probeerde alles te ontkennen, maar moest uiteindelijk deemoedig, het hoofd buigen.

Nico Kiekebelt in debat mek Geert Lubberhuixen, 24 mei 75 / foto: J.W. Stas

En u kende De Klopgeest nog niet? Het blad dat alom geprezen wordt om de prachtigste poëzie en gevreesd om de meest saillante onthullingen? Lees dan het volgende stuk uit Klopgeest 22, waarmee eind december 1976 menigeen verrast werd. Of wist u soms ook niet dat W.F. Hermans al hoog en breed is overleden? Foei! U had beter kunnen weten, als u de juiste tijdschriften las.



Dec. 1976/Extra editie van de Klopgeest 22 Na de dood van W.F. Hermans. Hier aan de kekting in hek Amstermsch Literair Café/foto: Jack Aarts.

Na de dood van willem frederik hermans

Enige herinneringen en overpeinzingen

Ik heb veel moeite met het schrijven van dit stuk. Ettelijke malen ben ik er mee begonnen en telkens heb ik het geschrevene weer verscheurd. Bovendien word ik voortdurend gestoord door de drukker die volkomen overbodige vragen stelde over de spoedopdrachten die ik hem had verstrekt. Schrijven over Hermans, enige dagen na zijn overlijden is eigenlijk indiscreet. De door mij aan uw redactie gedane belofte 'iets persoonlijks' te zullen schrijven maakt mij humeurig en nerveus. Nadenkende over wat ik dan zou moeten schrijven bekruipt mij het gevoel dingen te gaan vertellen die eigenlijk niemand aangaan, behalve dan misschien de weinige intieme vrienden

van Hermans. En die hoeven dat uit de kolommen van een dagblad niet te vernemen. Zij immers hebben hun eigen ervaringen en herinneringen en hun eigen verdriet, dat de dood, deze grote eenzame vriend, deze ondanks zijn stugheid en geslotenheid vriendelijke en toegankelijke schrijver, van ons heeft weggenomen.

Ik zou trouwens nu, op dit ogenblik niet in staat zijn voor mijzelf vast te stellen, laat staan voor anderen te formuleren, wat zijn vriendschap en zijn werk voor mij hebben betekend. Maar die vriendschap en dat werk zijn blijvend. De dood is immers niet meer dan een tijdelijke onderbreking van de weg, die vrienden vele jaren samen hebben afgelegd. Hermans is niet dood. Hij zal mij mijn leven lang blijven vergezellen en telkens als ik zijn boeken herdruk, zal ik dat gedragen en ontroerende geluid van de persen horen, die, met gepaste eerbied, op volle toeren draaien.

Toen zijn vrouw van Parijs uit mij telefonisch meedeelde dat hij was overleden onderging ik dat als een pijndoende schok, hoewel ik in het verleden vaak over zijn dood had gefilosofeerd.

De eerste gedachte die mij toen overviel was of ik wel genoeg voor hem gedaan had en of ik hem niet wat vaker had moeten bezoeken. Ik zag hem voor me: op een huurflat in Parijs, een banne-

ling, verlaten, ver van allen die hem lief hadden (alleen, zijn lieve vrouw was bij hem).

Ik voelde me schuldig. Ik trachtte mijn geweten te sussen door te denken aan wat we samen tot stand hadden gebracht, en toch, ik wist dat ik tekort geschoten was.

Het heeft niet lang geduurd voordat wij elkaar tutoyeerden. Tegen het eind van de oorlog hadden we elkaar bij wederzijdse vrienden of in vergaderingachtige gezelschappen wel ontmoet, elkaar de hand gedrukt en elkaar met meneer aangesproken. Het viel mij toen op, zoals mij dat later ook altijd is opgevallen, dat iedereen, ook hem volstrekt onbekenden hem bij zijn voornaam aanspraken. Ik heb dat nooit erg goed begrepen. Iedereen wilde blijkbaar deel aan hem hebben, in zijn intieme nabijheid zijn en ieder geval willen kunnen zeggen, dat ze 'Wim' ontmoet en met hem gesproken hadden.

Toen Hermans echter enkele jaren na onze kennismaking het contract voor zijn bloemlezing uit Focquenbroch tekende, brak het ijs snel, en werd ik zijn beste vriend. Ik ben een uitgever die alleen werk van intieme vrienden uitgeeft, en niet van meneren of mevrouwen.

Het zou onwaarachtig zijn hier voor te geven dat onze verhouding altijd even plezierig was.

Natuurlijk, ook Hermans had zijn fouten. Zijn gedweep met en vertaling van Wittgenstein bijvoorbeeld, hebben zijn reputatie, om het maar voorzichtig te zeggen, geen goed gedaan.

Terwijl een minstens zo groot denker als Ter Braak door hem volledig miskend is.

Ik heb ooit moeten trachten de voortzetting van *Mandarijnen op zwavelzuur* te voorkomen omdat hij daarin onstuimig te keer ging over zaken die toch eigenlijk niet van wezenlijk belang waren. Hermans kon helaas niet over politiek schrijven op een manier die geschikt was voor ons land. In kwesties als deze stelde ik mij niet zozeer op als uitgever, maar meer als raadgever. Vaak tevergeefs. Al zal Hermans dan niet voortleven als filosoof, en al zullen zijn enigszins door rancune ingegeven uitlatingen over collegaschrijvers spoedig vergeten zijn, hij is en blijft, na Multatuli, onze grootste prozaïst. In het verleden hebben wij, met alle waardering voor elkaars kwaliteiten, soms van mening verschild over de wijze waarop zijn proza het best kon worden geëxploiteerd. Ik vond dat zijn werk een zo breed mogelijke lezerskring verdiende, terwijl Hermans zich nog weleens in tijdrovende nauwkeurigheid wilde verliezen.

Maar, mogen wij dit een zo groot schrijver euvel duiden? Dat Hermans zeer zorgvuldig was in het persoonlijke verkeer is mij maai al te vaak gebleken. Toen *De god Denkbaar Denkbaar de god* verscheen, moest ik zijn vriend Van het Reve een exemplaar zenden, hoewel hij vermoedde dat Gerard het boek nimmer zou lezen. Met opgeheven wijsvinger zei hij: vergeet niet op het adres te zetten: Aan Zijne Doorluchtige Hoogheid.

Toen ik *Paranoia* op de markt bracht, gaf ik hem, zoals mijn gewoonte is, vijf presentexemplaren. Hij weigerde ze in ontvangst te nemen. Niet begrijpend hield ik hem voor dat het toch aardig zou zijn om ze aan zijn vrienden te schenken. Met een

nauwelijks verholen grijnslach antwoordde hij: ‘Zoveel vrienden als jij hebt, heb ik niet, Geert’.

Zorgvuldigheid verwachtte Hermans ook van zijn uitgevers, die hij soms door sardonische spelletjes tot een hoge graad van punctualiteit trachtte te bewegen.

Zo placht Hermans met mijn vriend en collega Geert Lubberhuizen- die uitgeeft onder het juk van een schrijverscollectief - weddenschappen om hoge bedragen af te sluiten. Bij een boek, waarvan me de titel nu ontschoten is, ging het erom dat Hermans voor een bepaalde datum zijn manuscript zou inleveren; de uitgever diende er op zijn beurt voor te zorgen dat het boek op een vastgestelde dag in de boekhandel lag. Dat heeft Geert heel wat grijze haren bezorgd, omdat Hermans pas op de allerlaatste dag zijn manuscript inleverde. Geld heeft Geert er overigens nooit aan verdiend. Ik was iets gelukkiger in het spel. Hermans en ik waren erop gesteld de correctheid in het nakomen van de verplichtingen die wij jegens elkander hadden, te laten toetsen door de onafhankelijke rechter. We eisten daarbij natuurlijk wederzijds grote dwangsommen. Hermans was van mening, en daar verbaas ik me nog steeds over, dat ik te snel en te goedkoop zijn boeken herdrukte, terwijl mijn bijdrage aan ons juridisch steekspel bestond uit een aanklacht wegens ‘belediging’. Hermans had me eens, in een vrolijke bui, ‘aasgier’, ‘pooier’ en ‘lijkbezorger’ genoemd. Ik was benieuwd hoe de rechter dit zou beoordelen. Het bleek een goede zet. Hermans verloor en moest me *f* 1.500,- schadevergoeding betalen. Hij had dus niet altijd gelijk: Later hebben we er uiteraard smakelijk om gelachen, en heb ik hem beloofd die *f* 1.500,- in de uitgave van zijn Verzameld Werk te steken.

Ik wil ook, volledigheidshalve, hier de affaire memoreren waarin Hermans het gelijk van de rechter aan zijn zijde kreeg. Ik liet eens één van zijn *Drie melodrama's* afzonderlijk herdrukken in mijn succes-reeks *De Witte Olifant*. Deze nieuwe uitgave van *Hermans is hier geweest* was, zowel literair als commercieel, in het belang van de auteur, hetgeen hij evenwel niet in wilde zien. Ik ken in onze letterkundige geschiedenis geen voorbeeld van een schrijver die niet verheugd op een dergelijk initiatief van zijn uitgever zou hebben gereageerd, maar Hermans zou Hermans niet zijn als hij ook in dit geval niet voor een unieke stellingname gekozen zou hebben: hij liet de rechter de verspreiding van het boek verbieden! Een bevriend boekhandelaar die geheel van deze zaak op de hoogte was, heeft mij overigens eens een niet onaardige streek geleverd. Van dit verboden boek nam hij regelmatig een paar exemplaren in voorraad. Hij wist wel dat het niet mocht, maar wilde, om zijn klanten van dienst te zijn, wel enig risico lopen. Op zekere dag liep ik bij hem binnen, en zijn gezicht verried dat er zich een ramp voltrokken had. Ik moet bekennen dat ik danig schrok toen hij lijkbleek zei: ‘Hermans is hier geweest’. Nu Hermans is heengegaan, acht ik het een morele plicht, in het belang van lezend Nederland, de dode vooraad maar weer van zolder te halen.

Duizenden glazen gingen door Mijn handen

Wie schoten nooit de ogen vol tranen,
als hij 's avonds in alle eenzaamheid de kroeg verliet,
zich ergerend aan een nieuwe dag die grijnzend
in 't ochtendgloren vanuit de groene bomen loerde.
Snikkend heb ik op zomerochtenden volgegoten
aan de gracht gestaan.

Wie heeft er nooit een vrouw versierd
waarvoor hij zich eigenlijk schaamde.
Misselijk ben ik 's morgens het huis uitgeclopen,
leeggezogen, waar nog zo'n jonge vrouw
tussen gore lakens lag.

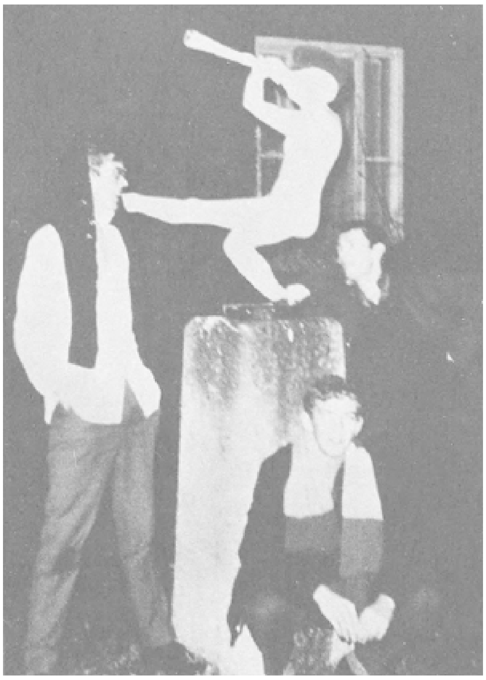
Maar altijd weer dreef mij een onbekende
kracht in d'armen van een zond'ge nacht.
...En zo ging dag na dag
tenslotte jaar na jaar voorbij...
Daarom, o Heer, ontferm U over mij.

Nico Kiekebelt

Te goed

Toen De Echoput (Deze put *Deze put* is gegraven
is gegraven op last *op last* van koning *van koning*
Lodewijk *Lodewijk...*) op mijn vraag:
‘Hoe heet de burgemeester van Wezel?’
antwoordde: *‘Mr. Van Wezel!’*
was ik teleurgesteld. Maar ja, ik was toen ook pas acht.

Thijs Kiekebelt



17/10/66 te Waalwijk: de medewerkers van de Klopgeest. van l. naar r. Jan willem wijkmans, Leo de vekken (hoofdredacteur) & J. Vilko / foto: C.J. Aarts.

Rondom het Waalwijkse Lieverkje 2/12/66 van links naar rechks: J. Vreko, Jan van Oudheusden & Edmond van Agmond / foto: C.J. Aarts

Legendarisch zijn langzamerhand de vele anecdoten en bon-mots, die van en over Hermans in omloop zijn. Ik vermeldde er al enkele, maar de voorraad lijkt onuitputtelijk. Ik denk dat allen die hem in zijn korte, rijke leven hebben ontmoet zich er wel een of meerdere zullen herinneren. Het zou de moeite waard zijn dat deze eens werden verzameld. Want de bon-mots van Hermans zijn niet alleen maar gedurfd en cynisch, maar vormen ook een intrinsiek deel van zijn wezen. Zij hadden namelijk vaak de functie van relativering en zelfhandhaving, die hem in staat stelden zich achter die achterdochtige en zure man waarvoor hij altijd werd versleten, te verbergen.

Het zou eveneens de moeite waard zijn de vele honderden brieven bijeen te brengen die hij zijn vrienden schreef. Ik citeer uit een brief die hij mij eens, plagerig, toezond nadat ik *De donkere kamer van Damocles* voor de, ik weet niet meer hoeveelste keer, herdrukt had:

> *Het drukken van deze herziene drukken zal de geschiedenis ingaan als het klassieke voorbeeld van de manier waarop een uitgever een schrijver mag sarren in een land dat maling heeft aan schrijvers en maling aan de betrouwbaarheid van literaire teksten.*

Dat is Wim ten voeten uit:

Uit een andere brief, ik meen naar aanleiding van mijn 'Volledige Werken' van Mutatuli:

> *Op deze manier heb je geen uitgeverij meer maar een begrafenisonderneming.*

Behalve spottend kon hij echter ook genereus zijn, misschien met een lichter ondertoon van ironie:

> *Ik heb de geweldigste uitgever van Nederland.*

Het proza van Hermans is sinds vele jaren her en der verspreid, terwijl de belangstelling ervoor groot is. Ik hoop dan ook in de zeer nabije toekomst in de gelegenheid te worden gesteld zijn complete oevre uit te geven. Ik heb hem eens de belofte gedaan daartoe alles in het werk te zullen stellen. Ik vraag een subsidie voor een luxe-uitgave!

Hoe kan ik beter afscheid van hem nemen dan met de volgende fragmenten uit zijn eigen werk.

Iedere schrijvers of hij het leuk vindt of niet, is onherroepelijk aan zijn vaderland gebonden. Je kunt nog zo'n grote anti-patriot zijn, je vaderland blijft de enige authentieke materie.

De zelfmoordenaar zal nooit het genoegen van zijn eigen daad kunnen smaken.

Soms brengt de avondwind mij iets slechts. Vannacht, vóór ik mijn venster sloot,
Stond plots de Vogel Verlies op mijn tafel, rechts, en Links stond de Vogel Dood.

(uit: Hellebaarden)

G.A. van Oorschot

De never Kiekebelt/ Bart Boumans/Klopgeest 20

de klopgeest

onregelmatig verschijnend litterair tijdschrift

Redactiesecretariaat T. Kiekebelt Spinhuissteeg 9'' Amsterdam
Uitgeverij C.J. Aarts Leidsegracht 92 Amsterdam

Amsterdam, 15/I/'78

Geachte redactie,

Het toegezegde toneelfragment "Smeer-
pijperij, tweede bedrijf" komt tot onze niet
geringe spijt te vervallen.
Was in het eerste bedrijf uitgeverij Kruseman
een willig/willoos slachtoffer, en wordt
in een volgende aflevering P. Loeb
genadeloos afgestraft – Cornelis Jan Aarts
bleek – ondanks diepgravend speurwerk –
echt veel te aardig om aan hem een
complete smeerpijperij te wijden.
Jammer, maar het is niet anders.

Met vriendelijke groet,

De Neven Kiekebelt

Gesprek met Theodor Holman
Wim Sanders & Huug Schipper

De jonge dichter Theodor Holman moet wel haast geobsedeerd zijn door dood en verval, want deze thema's zijn voortdurend in zijn verzen te vinden. Opgewekt en in helder Nederlands, dat wel, en zeker niet van enige koketterie ontdaan. Maar toch, achter deze façade van vrolijkheid en poseurschap lijkt zich een wereld te verschuilen die voornamelijk beheerst wordt door de angst voor fysieke aftakeling en het definitieve einde. Het cliché van de huilende clown is vaak op hem van toepassing, zeker als de dichter de moeite neemt zijn poëzie publiekelijk voor te dragen (zijn gedichten lenen zich bij uitstek voor declamatie.). Het is dan lachen geblazen, maar desondanks ontstaat er ergens in het achterhoofd dat knagende gevoel dat je wel eens bevangt als er een uit de verte bewonderd persoon tot de eeuwigheid geroepen is.

We zochten de dichter op in zijn samen met vriendin Marijke van Etten bewoonde Amsterdamse etagewoning en hadden het volgende, wat merkwaardige gesprek met hem.

Heeft U er bezwaar tegen dat we een bandrecorder gebruiken?

Eigenlijk wel...

Dan bent U de eerste.

Een bandrecorder lijkt een waarborg voor de juiste weergave van wat ik zeg. Het is dan ook keer op keer een verrassing om te zien wat er van je woorden overblijft...

Waarmee U ons meteen twee vragen in de schoot werpt.

O...?

Ten eerste: wordt U vaker geïnterviewd en ten tweede: staat die angst voor verdraaiing van uw woorden in verband met de zorg die U lijkt te besteden aan de technische kant van uw poëzie?

Ik heb een stuk of acht interviews gehad en niet één is geheel juist weergegeven. Ze worden ook altijd afgenomen door fantasieloze kantoorklerken in vale regenjassen. Eerlijk bloknote-werk is er niet meer bij! (bel voor een interview; 020 - 834956) Wat uw tweede vraag betreft; ik vind de techniek het enig interessante van poëzie, al ben ik me ervan bewust dat mijn verzen verder reiken dan een metrum alleen. Ik denk dat ik dat met Komrij gemeen heb.

Die overeenkomst is inderdaad...

Ja, dat lees ik meer, maar ik had bijvoorbeeld tijdens het maken van De Kistenmaker nog geen letter van die man gelezen. Ik vond hem bovendien altijd mateloos vervelend. Maar, die techniek... kijk, waarom zou je een gedicht maken wanneer je

geen rekening wilt houden met allerlei daaraan verbonden wetten. Schrijf dan Proza! De relevantie van poëzie is de herkenning van: dat is een gedicht! Een gedicht is een verhaal aan banden.

Hermans heeft eens gezegd dat... want die houdt niet meer van poëzie... die zei dat het voordeel van de roman t.o.v. het gedicht was, dat omdat je er als lezer uren mee bezig bent, je daardoor. een intimiteit met een aantal fiktieve personages krijgt. Dus komt het sloteffekt van het boek veel harder aan. Hij vergelijkt hier twee vormen van literatuur die je op zo'n manier nooit met elkaar mag vergelijken... dat is helemaal Hermans natuurlijk. Op mijn beurt kan ik dan zeggen dat het grote pluspunt van poëzie is dat je dat in luttele ogenblikken met kop en staat als afgerond iets aan het publiek kan voordragen. Een snelle snack op een gezellige avond... je zou zelfs kunnen zeggen dat poëzie dan een veel socialere functie heeft, hahaha

Waar lacht U om?

Nee sorry, ik zag Hermans Onder Professoren al voorlezen op een personeelsavondje... Maar om bij het onderwerp te blijven... een gedicht maken, hoe doe je dat; Je gaat als een soort timmerman met allerlei gereedschappen... dus rijmvormen, ritme eh..alles wat in Lodewick staat, een bouwwerk in elkaar metselen. Dat is dichten! Hard werken en niks wolk van inspiratie die opeens boven je hoofd hangt. Dat is leuk werk; dat maakt dichter aardiger voor mij dan proza schrijven. Mijn onderwerpen zouden zich uitstekend lenen voor verhalen of romans, voor beeldende kunst... maar dichten is leuker, korter, krachtiger, direkter. Dat geldt ook voor muziek. Ik heb onlangs de laatste hand gelegd aan de vertaling van een opera uit het Frans. Dat bezig zijn met een paar woorden, met wat klank... het klinkt lullig maar dat is... spannend!

Met als thema ook weer de dood in optima forma?

Dekadentie, verval, ongelukkige liefdes, ik vind het allemaal schitterend. Dat heeft natuurlijk met mijn literaire voorkeuren te maken. Oscar Wilde heb ik verslonden, verslind ik nog. Baude-

laire, Lautréamont. Van de Nederlanders: Joyce en Co, Komrij toch, al lijkt het op mijn werk. Maar niet alleen in die hoek hoor. Wat ik literair het beste van 1977 vond, en wat ironisch genoeg in de Revisor van december bij de 'diversen genoemd werd, was 'Koot droomt zich af'. Dat heeft natuurlijk ook met die taalkunst te maken. Alles wat om te lachen is, of om te huilen, vind ik mooi. Wat dat betreft voel ik me thuis bij mijn uitgever. Wilmink en in mindere mate Dorrestijn hebben die ontroeringskracht. Goed vind ik dat.

Die dekadentie in uw poëzie, in uw voordracht lijkt ons in schrille tegenspraak met de omstandigheden waarin U leeft en werkt. U bent leraar in Amsterdam, U bewoont op tamelijk eigentijdse wijze een etage waarin wij alles aantreffen wat in een burgermanswoning te verwachten is!

Ik ben een poseur... natuurlijk, Ik zie de verworvenheden van deze tijd niet graag aan mijn neus voorbijgaan. Ik kijk naar Kojak, Zeskamp en Toppop. Ik bezit in gedachten meerdere vrouwen per dag, maar ik zou me geen raad weten als Marijke er vandoor ging. Ik veracht van Agt, al weet ik niet wat er in het CDA-programma staat. Als U zo was als ik, zou U dan niet verlangen naar een wereld vol zwarte romantiek, lyriek en engelengezang?

Wij zijn zoals U, maar wij denken er niet aan om een gedicht te schrijven, laat staan een gedicht waarin de hoofdpersoon intieme handelingen verricht met een lijk.

U doelt op mijn gedicht 'De Beul' waarin de hoofdpersoon slechts liefde bedrijft met de vrouw van de ontslapene op diens graf! Dat is iets heel anders, maar dat ik gedichten schrijf... kunst maak... dat is een of andere gave, dat is een talent dat je meegekregen hebt. En dat jullie geen gedichten maken... tsja... en ik denk dat dat romantisch verlangen van mij uit diezelfde gave voortkomt... het kom ook door mijn ziekte...

Ziekte?

Dat is iets wat maar weinig mensen weten en waar ik ook liever niet te vaak over praat. Het heeft te maken met een teveel aan adrenaline in m'n nieren. Het gevolg is dat ik regelmatig en vaak op vaak ongelukkige momenten in een soort extatische toestand raak. Dat kan nu gebeuren, maar ook als ik voor de klas sta. Het geeft een vreemd, trillerig gevoel, terwijl je jezelf nauwelijks kunt beheersen. Het doet een beetje denken aan het moment vlak voor je klaarkomt, maar minder prettig, hahaha... Er is geen peil op te trekken wanneer het komt. Het overvalt je. Na zo'n aanval ben ik dagenlang depressief en dat gaat gepaard met iets van een hallucinerende nawerking. Een droomtoestand... je kunt het beschouwen als het direkte effekt van harddrugs. Dat kleurt mijn verzen... ja, ..maar dit moet U maar liever niet opnemen...

Is er niets aan te doen?

Niets, dwz., ik heb pillen om het te onderdrukken, want het kan dodelijk zijn. Overbelasting van het hart etc. etc. Dat brengt een hoop angst met zich mee en dan

krijg je natuurlijk dat afzetten tegen de dood, dat ontkennen door overdreven koketterie, dat is heel menselijk hoor.

Hoe vaak krijgt U die aanvallen?

Per jaar een keer of 4....5. En je weet vooruit dat het terug blijft komen.

Merkwaardig dat U goedgekeurd bent voor het onderwijs.

Ik heb het ze nooit verteld en het is gelukkig nog nooit op school gebeurd... maar laten we het ergens anders over hebben.

Voelt U het niet als een bezwaar dat uw bundel eenvoudig is uitgegeven?

Kijk, het liefst heb ik mijn naam op een sjiek boekwerk met stofomslag, ingenaaid en de hele mikmak. Maar ik zou nooit bij Aarts weg willen. Noem mij één uitgever die niet kwaad de hoorn op de haak gooit wanneer ik hem om 3 uur snachts meedeel dat ik zelfmoord ga plegen... Aarts zegt dan heel rustig: ‘Ga je gang, Theo’, met die merkwaardige Waalwijkse tongval van hem. Dat vergeet ik nooit. Ik krijg ook zeer bruikbare stilistische tips van hem en hij is een goedkope gast, hij drinkt uitsluitend thee. Het is bovendien verstandig voor een dichter om in het fonds van een kleine uitgever te zitten. Want hoe gaat het met uitgevers. Die hebben een pakket nieuwe boeken die ze op beurzen aan de boekhandelaar moeten verkopen. Dus dan staat daar die vertegenwoordiger van De Bezige Bij met 20 titels, bovenop het nieuwe Bommelboek, daaronder de nieuwe Hermans waarvan de boekhandelaar er niet zes, nee waarvan hij er twintig moet afnemen. Dat is toch een hele bestelling en er staat intussen nog een stapel boeken waar ook wat van moet worden ingeslagen. Blijven nog een paar dichtbundels over en als het meezit gaat er van elk exemplaar één de deur uit. Dan loopt zo'n man verder en komt terecht bij Kees Aarts die uitsluitend dichtbundels heeft met bovenop Theodor Holman. Voel je het verschil! Die kerel is dan al gauw geneigd om er drie van te nemen. Er is meer aandacht voor. Aarts verkoopt meer exemplaren per bundel dan De Bezige Bij of een andere gigant van zo'n bundel, zelfs al was het duur uitgegeven, zou verkopen.

Daarbij komt nog dat ik druk bezig ben met een boek over de vrouwen van C.J. Aarts. Ik mag hem dus geen ogenblik uit het oog verliezen.

Dat is bizonder interessant.

Kees oefent een verrassend grote aantrekkingskracht op vrouwen uit. Daar kan ik wel eens jaloers op worden, al heb ik ook het een en ander meegemaakt.

Daar mag U het best over hebben, hoor!

Ach... nee, de lezers van BZZLLETIN...

Die vinden dat prachtig:

Theodor Holman/foto Huug Schipper, mrt 1977

Vrouwen zijn heel wezenlijk literair. Kijk naar Achterberg, Wolkers. Het is een onderwerp waarover je nooit uitgeschreven raakt. Liefde i.h.a. eigenlijk. Het doet er niet toe of dat nou man met vrouw, vrouw met vrouw of man met man is. Ik vind dat je het allemaal gedaan moet hebben, al zou ik moeilijk als vrouw met een vrouw kunnen zijn, wat me nog het heerlijkst van alles lijkt. Sexualiteit is misschien... en de dood natuurlijk, heeft dat niet ontzettend veel met elkaar te maken. Zoals Reve dat ook zegt, eh... ‘Sex, drank en Dood, deze drie; maar de meeste van deze is de Dood’. Ik stel voorop dat ik niet uitgeproken homo- of zelfs bisexueel ben. Ik zou me geen raad weten als de vrouwen uit mijn leven verdwenen, maar stel nou eens dat sexualliteit de verdraagzaamheid tussen de mensen zou bevorderen. Ik stelde dat, omdat ik er zelf van uit ga. Heel rationeel gezien... en ik kan heel rationeel zijn als het moet... is het dan noodzakelijk om met iedereen, dus zonder aanzien des persoons, sexueel kontakt te hebben, of het nu met een man is of met een vrouw. Ik heb jaren in Den haag gewoond, ik bezocht er regelmatig de Haagse Kunstkring en ben toen veel opgetrokken met een publicist wiens naam ik niet zal noemen omdat ik dat onbehoorlijk vind. Laten we hem X noemen. X was verliefd op mij, heel pijnlijk aanvankelijk, want zelfs zijn vrouw wist niet van de homofiele geaardheid van haar man. Wij hebben er echt nachten lang over gepraat en op zeker moment was het heel onvermijdelijk en logisch dat we met elkaar naar bed gingen. Je moet hier niet te gemakkelijk over denken, het was echt heel gekompliceerd en het had veel meer met geestelijke broederschap, als ik dat woord mag... het was dus niet zo dat ik alleen bij de gedachte aan X' lichaam een erektie kreeg ofzo... nee, nee absoluut niet. Het kwam voort uit zo'n nacht doorlullen, onze interesse, eh... misschien zat onderbewust bij mij nog wel het idee van, X heeft het gemaakt, ik niet,... een soort optrekken aan een toekomstwens, weet ik veel... maar dat laatste niet bewust hoor.

Nou ja, dat is een paar keer gebeurd, heel verwarrend allemaal... maar... ook heel verruimend. Ik ging weer met een fris gemoed op pad. Mijn behoefte naar vrouwen was er ontzettend groot door geworden. X begon daar moeilijk over te doen, die werd om de haveklap jaloers, vervelend, hij begon te zeuren.

Om een lang verhaal kort te maken: ik begon X als een last te ervaren en omdat ik een baan in Amsterdam kon krijgen, waar bovendien m'n ouders woonden, besloot ik op te stappen. Maar wat was er gebeurd. Mijn theorie was sexualiteit - verdraagzaamheid - liefde. Toen bleek dat X die sexualiteit nog teveel als iets zuiver persoonlijks zag. Bij hem leidde sex dus tot onverdraagzaamheid - haat. Het heeft me wel het inzicht gegeven dat wat de één als fijn ervaart, voor de ander een kwelling kan zijn. Terugkomend op mijn bundel waarin ik de dood vrolijk en onbevangen benader, kan je ook zeggen: de dood, wat vreselijk toch. Nee, zeg ik, de dood, dat is een niet te versmaden gebeurtenis met allerlei verrassingen...

Heeft X je bundel gelezen?

Ik heb hem er één gestuurd en toen schreef hij terug dat hij het bizonder slecht vond. Dat hij het een schande vond dat ik als derde rangs Komrij die rommel had gepubliceerd. Ik heb gelijk teruggeschreven dat wanneer een zesderangs kritikus zoiets schrijft, hij zich wel moet realiseren dat hij dan als derde rangs kritikus Komrij aanvalt, wat natuurlijk door niemand serieus genomen kan worden.

Wij hebben ter afsluiting nog een persoonlijke vraag.

Daar heb ik geen bezwaar tegen, ga je gang.

Uw uitgever Aarts waarschuwde ons namelijk voor uw voortdurende leugenachtigheid.

Geloof Aarts nooit, ik waarschuw jullie op mijn beurt. Kees schept er onder alle omstandigheden een satanisch genoegen in om te intrigeren en pijnlijke situaties te creëeren. Roddel en achterklap zijn de enige dingen die hem echt interesseren. Ik geloof ook niet dat we daar verder op in moeten gaan, want dan heeft hij zijn zin weer helemaal.

v.l.n.r.: Willem Wilmink (dichter-zanger en tekstschrijver), Thijs Kiekebelt (redacteur De Klopgeest), Fetze Pijlman (dichter), Nico Laan (reader), Vic van de Reijt (auteur), Ids Haagsma (boekhouder en publicist), Hans Dorrestijn (troubadour en broodschrijver), C.J. Aarts (uitgever), Nico Kiekebelt (redacteur De Klopgeest), Johan Diepstraten (dichter), Ben de Smidt (auteur) en Wolfgang Jansen (dichter). achtergrond: de Leidsegracht (voorjaar 1973)
foto: Wim Renes

Hans Dorrestijn
3 Gedichten

Dorrestijns Rondeel

Wie zijn medemensen kent
die slikt geen vitaminepillen,
strychnine zou hij willen
die ernstig zijn gezondheid schendt,
wie zijn medemensen kent,
hij nam uiterst giftig moederkoren,
hij zou lachende de doodsklok horen.
Wie zijn medemensen kent
die ziet men heus geen appel schillen,
die slikt geen vitaminepillen
maar kopergroen, sulfaat, carbid
en een doodsstrijd had hij niet:
die is een fluitje van een cent
voor wie zijn medemensen kent.

De Bekeerling

Ik rook niet meer, ik drink niet meer
en doe aan gymnastiek.
Ik spook niet meer, ik stook niet meer
en lees de encycliek.

Vroeger was het andersom
toen leefde ik niet zo braaf.
Toen rookte ik en drinkte ik
en klonk de pornograaf.

Toen leefde ik nog liederlijk
en telde dus nog mee.
Ik hoestte en ik nieste
en ik moest naar de WC.

Toen zworf ik nog van hot naar haar,
de toekomst stond niet vast.
Ik was in dit tranendal
een ongenode gast.

Ik huilde op mijn kamertje
en jankte in 't café.
Ik had een hele berg verdriet,
daar leurde ik toen mee.

Verdriet om dit, verdriet om dat
en altijd ziek en zwak.
'k Beoefende de treurigheid
als ambacht, als een vak.

'k Werd om mijn treurigheid bekend
en later zelfs bemind.
Van al wat ongelukkig was,
werd ik het troetelkind.

Ik was het levende bewijs
dat het nog erger kon.
Men zag door míjn tranen heen
het schijnen van de zon.

Altijd dronken, in de war.
Dat vond men sympathiek.
Ik rook niet meer, ik drink niet meer
en lees de encycliek.

Wel is het leven veel meer waard,
gezond op 't platteland.
Maar een rijk man die een appel eet,
is die nog interessant?

De Frigide Vrouw

't Huwlijk werd een tegenvaller:
met een frigide vrouw getrouwd.
Niet een kruik was zij in bed
maar een grafsteen zo ijskoud.

Als een strijkplank lag zij naast hem.
Hij lag wakker urenlang.
Dan staarde hij in het donker
naar plafond of naar behang.

Zij vreesde als een adderbeet
de zachte streling van zijn hand.
Ten einde raad ging hij het bed uit
en bluste zelf die natte brand.

Daarna lag hij lang te woelen.
Over de zaak zei hij geen woord.
Een ander was al lang gescheiden
of had zo'n ijspegel vermoord.

Maar overdag als hij bij vijven,
bij vijven uit zijn werk terugkwam,
dan pas luchtte hij zijn woede,
wijl hij een straffe borrel nam.

Wat heeft hij zijn echtgenote
gesard getreiterd en gepest.
Eerst nog in een slecht humeur,
maar allengs werd het opperbest:

‘Ik zit vaak aan dat van jou te denken,
Els, is 't van hout van karton?
Soms denk ik haast dat jouw geval
volgestort is met beton.

Goh, schattebout, het was weer naatje,
hè, je had weer eens een keer geen zin.
Vannacht neem ik misschien een milkshake
en daar steek ik hem dan in.

Haha!’ Hij lachte om zijn eigen grappen,
al waren ze ook dom en flauw.
En zo nam hij altijd wraak
op zijn frigide vrouw.

En hij ging door tot hij een traan zag.
Dan was hij nog niet vol.
Als ze hem smeekte op te houden,
trok hij er zich niks van aan.

En zo is het met alle mensen
als ik het zo eens zeggen mag:
de één deugt 's nachts niet voor een cent
en de ander overdag...........

Theodor Holman
*A*riadne

1

Bestond het maar: telepathie en hypnose.
‘Kom hier en kus me!’, is wat je steeds denkt.
Tot nu toe heeft ze je alleen gekrenkt,
Terwijl je in gedachten lag te vozen.

Ze is zo arrogant als ze je wenkt
En zegt: ‘'t Is verdomd of je nu moet blozen’.
Ach, waarom heb je haar toch uitgekozen,
Zij, die jou haat en kille woede brengt.

Als je in je vingers knipt, kijkt ze om.
Kon je haar maar dwingen voor jou te kruipen.
Ze zou 't misschien best willen: Z' is zo dom.

Maar je vindt haar te mooi en te uniek.
Ze pakt de fles en zet het op een zuipen.
Je weet: van binnen is zij ernstig ziek.

2

Ze vroeg je op een dag of je het wilde.
Twee jaar van hoofse liefde werd beloond.
Je voelde je eufoor, maar ook beschroomd,
Toen je haar strelende in je bed tilde.

Ze vroeg je of je hiervan had gedroomd
En of ze nu die liefdeshonger stilde,
Waarna ze hard en aanstellerig gilde
En zei: ‘I love you, and I'm awful stoned’.

Ze deed onrustig al je kleren uit
En schreef met lippestift ‘koe’ op je borst.
Ze trok je af en zei: ‘Er komt niets uit. Spuit!,

Ik lig je hier echt niet voor niets te melken’.
Ze zoog; 't was dat je zelf niets zeggen dorst,
Want jij zag alles duidelijk verwelken.

3

Ach, van die nacht had jij iets willen maken.
Iets met kaarsen en met veel witte wijn.
(Zo had je je al vaak gezien: als wijn).
Maar je lag volkomen willoos op 't laken.

Terwijl zij, luid scheldend en vol venijn,
(Het hoerige draakje) je lichaam kraakte
En je aldus vlammend zeer deed. Opeens slaakte
Zij een kreet en schreeuwde benauwd: ‘Pijn, Pijn!’.

Het klamme angstzweet gutste van haar hoofd.
Ze verbleekte en werd helemaal stijf.
Het was alsof ze van iets werd beroofd.

De schoonheid werd uit haar lichaam gegrist.
Wat overbleef was een vormeloos lijf.
't Was of je dat al van te voren wist.

Fetze Pijlman
3 Gedichten

31 December

O, winterlijke avondstond!
Van vreemde dingen doet gij kond;
stelt beukenhaag en oude eik
zo wonder droef te kijk.

De kraaien vliegen in u rond;
angstig gekrijs komt uit hun mond.
En van het late jaargetij
zijn wij zo naakt als gij.

De laatste uren zijn in zicht.
Elkeen is naar het eind gericht.
Ter oosterkim verschijnt de maan,
zo puur en aangedaan.

Gij glanst weer als het morgenlicht
en blijkt onstuitbaar in uw baan.
Wij worden nat in het gezicht
van snottebel en traan.

De Fruitschaal

Het lust ons zingend u te loven,
o, appel, peer en mandarijn.
Wanneer gij rijpt in onze hoven
of op het rek van Albert Heyn.

Al zijt gij vaak met gif bestoven
- rust op uw schil een kwaad venijn -
toch biedt gij ons een fraaie schijn:
doet ons in 't paradijs geloven.

O, hof van Eden op de schaal,
begeerlijk zijn uw vruchten.
Gij spiegelt ons het oud verhaal,

waar wij zo graag in vluchten;
al toont gij ons, hoe naakt en kaal
wij onder kleding zuchten.

De Vaas

Seizoenen wisselen in de vaas;
chrysanten, hulst, narcissen.
Het veldboeket is 's zomers baas
en komt ons huis verfrissen.

Maar in de donkere nissen
vermaalt de houtworm traag zijn aas.
In 't water komt een bruine waas:
de kelk gaat blaadjes missen.

Gelijk de leliën van 't veld
verstrijken onze dagen.
En liggen wij eens uitgeteld,

het graf zal bloemen vragen.
Seizoenen staat er dan een vaas
gevuld met plastic dahlia's.

Igor Streepjes
4 Gedichten

Schizofreen

Een flatgebouw als een torenhoge
luidsprekerbox; in een
van de raten een hoge, droge
driekamercel voor mij alleen.

Alwie mij ziet klemt de lippen opeen
en ontwijkt de blik van mijn ogen;
dat is mij wel, ik wil alleen
dat ze me gedogen.

Hier leef ik met mijzelf als kat en hond
en hef het glas met hém - niet om verdriet
te verdrinken: dat gun ik hem niet.

Vroeger dacht ik dat hij niet echt bestond,
nu wil ik niet dat hij mij dronken ziet.
Hij mag niet om mij lachen, of ik schiet.

H*uis*

Het huis staat met gepleisterde maar grauwgeworden muren
vierkant en kouwelijk in de decemberregen;
het leunt vermoeid, met zijn figuur verlegen
op zijn twee smallere, lichtere buren.

De winkel onderin is al drie jaar gesloten,
't was een boetiek met frèle kleren in prille kleuren;
maar: echtscheiding, boedelscheiding, de man sloeg de vrouw dood en
de familie is verdeeld over verkopen of verhuren.

D*agnacht*

De zon die ondergaat,
gezien vanaf ons plat,
is stoplichtrood;
de nacht wacht tot
de maan die er al staat,
bleke lamp, met meer watt,
het sein van Stop
op veilig zet:
snel trekt het donker op.

Lied van een Handicap

Een meisje van achttien in een kliniek,
wel invalide maar niet ziek;
ze is verlamd, het onderlijf geheel.
Haar handen hebben nog de kracht een bel
in te drukken of aan de knop
te draaien vanaf Stop
naar Go, waardoor haar rolstoel, wonder van techniek,
aan 't rollen gaat - maar ze is niet ziek.
Wel moet er altijd een zuster mee
om haar broek af te stropen op de WC.
Een beetje schrijven kon ze ook nog wel.

Met een bon uit een tijdschrift heeft ze toen besteld:
Vibro's High Times-massageapparaat:
‘It'll kill you, thrilling your pretty clit!’
Ze heeft er niet van geprofiteerd,
want de eerste keer dat ze het heeft geprobeerd,
hoorde de zuster die buiten wachtte een hoog geluid,
stiet de WC-deur open en schold haar vreselijk uit:
hoe vies het was en dat ze zich doodschamen moest,
en dat zij wel zou zorgen dat iedereen het wist.
Het triltuig is in beslag genomen.
Ze krijgt het terug als ze ooit uit die inrichting mocht komen.

Willem Wilmink
3 gedichten

De Hemel

naar een idee van Miel Cools

Oma was een vrome moeder,
geen begijn, maar wel devoot.
In die geest bracht ze haar kinderen,
al haar negen kinderen groot.

Niet dat ze de kerkdeur plat liep,
zeven dagen in de week,
maar wel zat ze elke zondag
mee te knikken bij de preek.

Heel wat kaarsen heeft ze ontstoken,
heeft gebeden en gevast,
zette thuis kersverse bloemen
naast Maria op de kast.

Ook heeft oma vreugdetranen
om haar oudste zoon geschreid,
die een stralend mooie ochtend
priester werd gewijd.

Toen is grootvader gestorven.
'Vrouwe,' zei de kapelaan,
'deze goede mens is zeker
al de hemel ingegaan.'

Oma knikte. Maar liet weten,
toen de man het huis verliet:
'Ja. Nu kan ik het wel zeggen...
in de hemel geloof ik niet.'

Sindsdien zorgt ze ieder jaar nog
voor een welverdiende mis
voor mijn opa in die hemel
die er volgens haar niet is.

Belgisch Bier

Zeg, wat wilde gij voor bier?
Sanctus, Duvel, Tempelier,
Gildenbier of Afflighem,
of Jack-op uit Wolvertem?
Speciale Aerts, misschien,
of een Breendonk's Vitamien?
Rochefort of Kriek Lambic,
Palten, Koninck, Liefmans Kriek?

Mater, Peters Vat, Floreffe,
Rubens Bier of Christmas Leffe?
Vader Abt of Cardinal,
of een Tripel van Westmall'?
Stella, Maes of BST.
Witkap Tripel of Chimay,
Witkap Stimulo, Maibock,
of een Gueuze Van den Stock?

Een Grand Cru? Een Maredsous?
Een West-Vleteren uit Wattou?
Extra-Moortgat of Orval,
Pieter Pauwel of Cristal?
Hoegaards Wit Bier of Lamot,
Rodenbach of Tongerlo?
Chevalier Marin of Ide Pils?
Vriend, ik heb voor elk wat wils.

Troostlied voor wie met Kerst allen zijn

Wees niet zo bang voor Kerst. 't Zijn maar twee dagen,
dat is niet meer dan achtenveertig uur.
En uren, 't ene vlug, het and're trager,
uren vervliegen op den duur.

Raak niet verloren in herinneringen,
wees toch een beetje wijzer, deze keer.
Zing maar van ‘Stille Nacht’, als je kunt zingen,
want stil zal 't zijn, die nachten. Zeer.

Zing in jezelf: ‘De witte vlokken zweven’,
terwijl de regen langs de pannen ruist.
Het kind is niet in Bethlehem gebleven:
het is naar Golgotha verhuisd.

Denk maar eens aan de dieren die daar knagen
in veld en beemd, of hippen langs de sloot.
Die hebben meer dan jij reden tot klagen:
het grote vreetfeest is hun dood.

Zeg ‘nee’ als mensen je te eten vragen,
want in een andermans gelukkige gezin
daar is de kerstboom enkel te verdragen
met een uitslaande brand erin.

Wees niet zo bang voor Kerst. 't Zijn maar twee dagen.

Een geprolongeerd visioen over Het uur U van M. Nijhoff
Wiel Kusters

De interpretatie van Nijhoffs poëzie heeft in de 25 jaar na zijn dood (in 1953) steeds iets gehad van een gezelschapsspel. 'Men speelt zoiets als het spelletje: Ik zie, ik zie wat jij niet ziet,' schreef K. Meeuwesse in 1958 in *De Gids*. 'Telkens ziet men iets wat het zou kunnen zijn, wat erop lijkt, maar het toch niet is.'

Vooral Nijhoffs lange gedichten *Awater, Het uur U, Het veer* en ook wel de *Kleine prélude van Ravel* zijn onderwerp geweest van uitvoerige en gedetailleerde 'exegeses'. Tot de spelers van dit interpretatiespel behoren essayisten en neerlandici als F. Lulofs, die in 1955 een uitstekend proefschrift wijdde aan de verschillende redacties van *Het uur U,* Luc Wenseleers, Kees Fens, A.L. Sötemann, J.J.M. Westenbroek en de al genoemde Karel Meeuwesse, van wie tussen 1955 en 1967 een belangrijke reeks van totnogtoe ongebundeld gebleven artikelen verscheen in diverse tijdschriften. De meest recente kanttekeningen bij Nijhoffs *Awater* schreef W.F. Hermans in de NRC (cultureel Supplement) van 18 november. Ongeveer terzelfdertijd publiceerde H. de Roy van Zuydewijn in De nieuwe taalgids een uitvoerige revisie van Fens' interpretatie van *Het veer*.

Ik heb niet de pretentie mijn naam toe te voegen aan deze lijst van gedegen schrijvers over Nijhoff, wanneer ik hier even mijn gedachten laat gaan over een passage uit *Het uur U* die mij al geruime tijd intrigeert. Wat volgt zou men eerder moeten lezen als een soort *squib* (term afkomstig uit de Amerikaanse linguïstiek), een alvast wat uitgewerkte aanzet tot hernieuwde studie van het wel wat doodgeschreven *Uur U*.

De regels waar het mij om gaat zijn de volgende:

O, die olie verspeeld
was geenszins verspild geweest!
Eén ogenblik had de geest
in vergezichten gedwaald
en was, door het oog van een naald,
als de kemel, binnengegaan.
in welk land kwam hij aan?
Op aarde. - In eigen land. -
Gelijk een maan was de hand
die over het voorhoofd gleed
en door een dauw van zweet
zich langzaam voortbewoog;
en ook het starend oog,
dat wijd open bleef staan,
het deed meer aan een maan
denken dan aan een zon.
Maar weldra, uit dooiende bron,
ontsprong, sprongsgewijs, het bloed,
en reeds speelde op die vloed
- zoals na onweer een boom
de rivier afdrijft - de droom
met wat hij aanrichtte uit zicht.
Men ademde als verlicht
het amen na van een preek
De geest, toen hij nederstreek

uit het ledige zwerk
en thuiskwam onder de zerk
van vast werk en dagelijks brood,
was dankbaar dat deze dood
hem bevrijdde van ruimtevrees.
Hij was, terug in het vlees,
moe, weliswaar, zeer moe,
maar was, platgezegd, blij toe
met dit vlees, zo zwak het was:
geen zo groot tekort in kas
dat niet geschoven kon
op die gebrekkige compagnon
die 't lot hem beschoren had. -
Maar kijk, die metgezel zat
alweer aan het schrijfbureau
te zwoegen, en wel zo,
dat de geest, beschaamd neerziend
naar die trouwe, arbeidzame vriend,
niet dan een lastige traan
verdrijvend tot hem dorst gaan.
Deze echter, uit stil verweer,
legde de pen zelfs niet neer,
schoof geen stoel bij, keek niet op. -
Er zat voor de geest niets op,
dan dat hij weer ontsteeg
naar zijn ballingsoord, blauw en leeg
tussen aarde en zon.
Even keek de compagnon
de gewillige na op zijn vlucht,
peinsde, zag in de lucht
een wolkje, en zag dat daar ging
nog steeds die vreemdeling
nog steeds die man door de straat.

We weten wat hieraan vooraf is gegaan. De komst van de vreemdeling leidde bij de straatbewoners tot visioenen, waarin ze geconfronteerd werden met wie ze hadden kúnnen zijn, met hun verloochende idealen en verstikte verlangens. De dokter zag, hoe hij de wetenschap verried voor lucratiever werk, de rechter hoe hij vergiffenis schenkt en zelf schuld bekent, de 'dame die niemand kent' kreeg een visioen van kuisheid en onschuld.

De man wiens komst dit alles veroorzaakt is in de Nijhoff-literatuur afwisselend en met meer of minder nuances geïnterpreteerd als de Dood, als Christus en zelfs als een soort 'rattenvanger', de personificatie van de 'demon der bezieling, die beslissende (maar verzengende) waarheid brengt.' (A. Donker). Voor zover bekend heeft Nijhoff zich ook zelf twee keer over de door hem geschapen figuur uitgelaten, waarbij hij tot kwalifikaties kwam als 'de naaste' en 'de levende mens', (vgl. Meeuwesse, 1958).

Wanneer van al deze opvattingen wel iets waar

is, zoals vaak wordt gesteld, dan kan er misschien nog wel een bij. De argumenten hiervoor liggen, geloof ik, besloten in het hierboven geciteerde en in de studies over *Het uur U* altijd wat verwaarloosde fragment.

De geest die 'in vergezichten gedwaald' heeft (r. 239) representeert de visioenen van de straatbewoners; zoveel is wel duidelijk. Hoewel deze droombeelden het zwerk gekozen hebben (r. 261) zijn ze niet metafysisch van aard, maar blijven ze gericht op het aardse. De geest verlaat wel de werkelijkheid, maar niet het 'eigen land' (r. 243). Na korte tijd komt er aan de dromen een einde en keert de geest terug 'onder de zerk / van vast werk en dagelijks brood' (r. 262/3), in het vlees van de dan weer geestelijk dode straatbewoners.

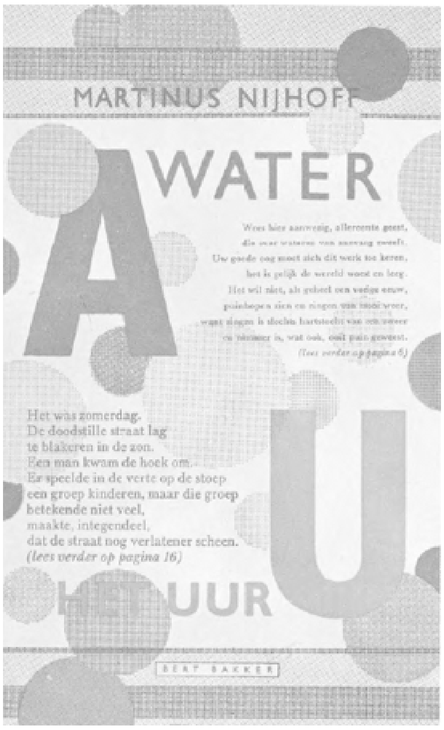
Aan de hier onder de loep genomen passage is, naar ik kan nagaan, nooit meer dan deze *algemene* betekenis toegekend. Maar hoe zit het dan met dat schrijfbureau in r. 275? De 'compagnon' aan het bureau kan logischerwijze toch niet op de vleselijke kant van *alle* straatbewoners duiden, inclusief de dame die niemand kent en de in een eerdere versie van *Het uur U* figurerende monnik, zeeman, tennis-professional, politie-agent, chauffeur en aviateur? Ik denk dat we in het geval van die 'metgezel... aan het schrijfbureau' naast de dokter, de rechter en de dame met een vierde personage van doen hebben: een personage met een *eigen* visioen. Ik kan in de regels 281-287 namelijk alleen maar lezen dat de hereniging van geest en lichaam, het einde van het visioen dus, slechts kan plaatsvinden *als* de schrijvende figuur zijn pen neerlegt. Deze doet dit echter niet en... de geest stijgt weer op: het visioen wordt geprolongeerd![1)]

Deze schrijvende figuur wil zijn droomgezicht voortgezet zien, hij dwingt zijn geest tot een nieuwe vlucht. Sterker nog: zijn droomgezicht behelst het lopen van de vreemdeling door de straat. Wanneer de geest opstijgt, peinst hij even (r. 290) en prompt herneemt de handeling, die geruime tijd in woorden stilgelegen heeft, zijn beloop: de man loopt weer door de straat (men vergelijke dat eens met r. 252/3) en de schrijvende figuur heeft de aansluiting op het eerste deel van zijn visioen hervonden...

Kunnen we in de man aan het schrijfbureau inderdaad de verteller van *Het uur U* herkennen, die zijn schrijfact min of meer synchroon met wát hij schrijft in 'beeld' brengt, dan heeft dit vergaande konsekwenties voor de interpretatie van het gedicht als geheel.[2)] Zoals gezegd vormen in dat geval de komst van de man in de straat en de reakties van de bewoners daarop samen het visioen van de verteller, met als merkwaardige laatste implicatie, dat de vreemdeling het ideaalbeeld van de verteller kan zijn (analoog aan wat hierboven gezegd is over de visioenen van dokter, rechter en onbekende dame). Opmerkelijk is in dit verband de volgende parallel: de rechter en de dame zien zichzelf zonder 'ambtsgewaad', uiterlijk onderscheiden zij zich - anders dan de dokter weliswaar - in niets meer van een ander. En wat lazen we van de man in de straat? Dat hij 'het minste niet droeg dat een man / van een man onderscheiden kan.'[3)]

Tot slot van deze notities bij *Het uur U* zal ik wat ik zojuist zei over de verhouding 'ver-

teller - vreemdeling' met opzet nog wat onvoorzichtiger formuleren (zodat er misschien nog meer ruimte ontstaat voor discussie).



Omslag & typografie Piek Schreuders / amsterdam.

Is de verteller/schrijver die ik in de regels 274-293 van het gedicht meen te ontmoeten misschien Nijhoffs eigen ideale 'ik', die d.m.v. een visioen - de man in de straat - niet alleen de straatbewoners opmerkzaam maakt op het doodse karakter van hun bestaan, maar ook óns, lezers, d.m.v. een nog uitgebreider droomgezicht: het gedicht in zijn geheel?[4)] Was Nijhoff niet al in het eerste gedicht van zijn eerste bundel een *wandelaar*, een 'toeschouwer (...) uit een hoogen toren' die een stoet van beelden passief langs zich zag gaan en is hij daarmee niet de tegenvoeter van de man in de straat die zoveel (droom)beelden *oproept*?

Eindnoten:

1) Misschien duidt ook het gedachtenstreepje achter r. 273 erop dat de 'verteller' van het gedicht van een *algemeen* relaas over het terugkeren van de geest(en) op een bijzondere scène overstapt.
2) Ook in het gedicht *Het bezoek* (V.W., p. 402) roept de *in* het gedicht aanwezige schrijver al schrijvende gebeurtenissen op:

Het zijn, dacht ik, verder schrijvend,
Avondwolken geweest,
Het langs mijn venster drijvend
Vogelvormige beest;

(...)

Want reeds trok mijn pen, eigenmachtig,
Krassend op het papier,
Woorden als wintertakken
En door dat woord vloog een gier.
(...)
Toen, achter mij, voelde ik het venster
Van grijs geveêrte vervuld.
(enz.)

3) Rechter en dame lijken niet alleen in dit opzicht op elkaar. Weliswaar legt Nijhoff er de nadruk op dat de rechter onder de straatbewoners een uitzondering vormt (r. 310/13), doordat hij schuld bekent, maar de nederige houding van de *knielende* dame benadert dit schuldbesef toch eerder dan de staande, smetteloze en onaantastbare figuur van de arts in zijn kliniek.
4) Het door Lulofs in *Verkenning door varianten* (1955), p, 47, gesuggereerde homoniemenspel in de titel van het gedicht (waarbij 'Het uur U' niet alleen moet worden opgevat als 'het uur van de aanval' - militaire term - maar ook als 'het uur voor u') zou er wel zinvoller door worden.

Ik ging naar Bommel om de brug te zien
Aldert Walrecht

Als er één dichtregel uit het werk van Marinus Nijhoff algemene bekendheid heeft gekregen, dan is het wel die waar zijn gedicht *De moeder de vrouw* mee begint, opgenomen in de bundel *Nieuwe gedichten* (1934):

De moeder de vrouw

Ik ging naar Bommel om de brug te zien.
Ik zag de nieuwe brug. Twee overzijden
die elkaar vroeger schenen te vermijden,
worden weer buren. Een minuut of tien
dat ik daar lag, in 't gras, mijn thee gedronken,
mijn hoofd vol van het landschap wijd en zijd-
laat mij daar midden uit de oneindigheid
een stem vernemen dat mijn oren klonken.

Het was een vrouw. Het schip dat zij bevoer
kwam langzaam stroomaf door de brug gevaren.
Zij was alleen aan dek, zij stond bij 't roer,

en wat zij zong hoorde ik dat psalmen waren.
O, dacht ik, o, dat daar mijn moeder voer.
Prijs God, zong zij, Zijn hand zal u bewaren.

Alleen reeds aan die ene beginregel wijdde James Holmes in ‘De Revisor’, 3e jrg., nr. 5, -het speciale vertaalnummer ‘De grote spraakverwarring’-, niet minder dan zo'n drieduizend woorden, oorspronkelijk in het Engels geschreven, maar door Peter Verstegen vertaald. Twee winnaars van de Martinus Nijhoffprijs voor vertalingen ontmoeten elkaar bij de Brug van Bommel. Nee, *drie,* want ná het artikel van James Holmes, waarin de ‘onvertaalbaarheid’ van Nijhoffs dichtregel ‘bewezen’ wordt, komt de derde Martinus Nijhoffprijswinnaar, Dolf Verspoor, óók nog pontificaal met een paar duizend woorden aanzetten: hij zal wel eens even laten zien dat de regel ‘Ik ging naar Bommel om de brug te zien’ wél vertaald kan worden in het Engels.

Erg jammer voor Dolf Verspoor is dat hij alleen maar als een Olie B. Bommel naar voren treedt in zijn artikel. Alles wat hij be*weert* is immers al lang *weer*legd? Zijn zogenaamde *weer*-werk (de strijd over het woordje *weer* in r. 4, dat als een ‘mauvais texte’ wordt gedoodverfd, want overbodig) is een strijd van een *heer* die niet au courant is. Als Verspoor schermt met de onmogelijkheid van dit *weer* met het argument dat daaruit de conclusie getrokken zou moeten worden, dat de twee overzijden vroeger dan óók al buren geweest zouden moeten zijn - en dat is toch onzin! - dan blijkt daaruit alleen maar dat hij de discussie die hierover in wetenschappelijke kringen bestaat, nooit heeft gevolgd. Had hij dat wél gedaan - bijv. door het lezen van de artikelen in ‘De Nieuwe Taalgids’ van A.L. Sötemann en van W.A. Ornée - dan had hij dit ‘buskruit’ in ieder geval niet meer behoeven uit te vinden. Wanneer we op de opmerkingen van Dolf Verspoor zouden ingaan, kregen we alleen maar ‘herhalingsoefeningen’ en daarmee willen we onze lezers niet ál te veel lastigvallen.

Toch is het blijkbaar niet helemaal overbodig om - in het kort - deze artikelen nog even in herinnering te brengen:

A.L. Sötemann

In het W.A.P. Smit-nummer van *De Nieuwe Taalgids,* 1968, p. 134-145, treffen we het artikel aan: *M. Nijhoffs 'De moeder de vrouw', een analyse in twee etappes* van de hand van Prof. A.L. Sötemann. De eerste etappe ervan bestaat uit het constateren van een kleine twintig ongerijmdheden in dit gedicht van veertien regels, 'ongerijmdheden' die gedeeltelijk ook reeds aan de kaak gesteld waren door Anthonie Donker en Simon Vestdijk. De conclusie van deze etappe is *'dat Nijhoff met "De moeder de vrouw" een mislukt gedicht heeft geschreven waar de weinig geslaagde woordkeuze en de misplaatste poëtische accenten als evenzovele splinters en brokken uitsteken'.*

Deze conclusie kan echter alleen tot stand komen, wanneer we het gedicht als een soort 'reisanecdote' bekijken: *'Ik ging naar Bommel, en toen, en toen...'* Maar het gedicht bijkt veel méér te bevatten!

Allereerst is er de ontstaansgeschiedenis die A.L. Sötemann toevallig ter ore is gekomen van de bekende clavecinist Hans Philips, een goed vriend van Nijhoff:

Op 3 april 1934 fietste hij met de dichter van Utrecht naar Jutphaas. Onderweg kwam het gesprek op de verwonderlijke omstandigheid dat de fascinerende binnenvaart zo zelden als thema gebruikt was in onze literatuur. Naar aanleiding daarvan vertelde Philips aan zijn vriend hoe hij op de tweede kerstdag van 1933 met zijn hondje had gewandeld op de pas geopende nieuwe Waalbrug bij Zaltbommel, en hoe hij daar ineens op die grote lege rivier een schip zag aankomen, waarop een vrouw, alleen aan dek, psalmen stond te zingen.

En een tweede ervaring: hoe hij, wandelend hij de sluizen in Vreeswijk, een vrouw had gezien aan boord van een schip, die hem bijzonder trof door de sprekende gelijkenis met zijn (Philips') moeder.

Nijhoff glimlachte alleen, zei niets, en veertien dagen later legde hij zijn vriend 'De moeder de vrouw' voor.

Er is dus geen sprake van een eigen belevenis van Nijhoff, die men eventueel nog zou kunnen begrijpen als excuus voor het handhaven van dit vers uit piëteit. (Het spreekt intussen wel vanzelf dat de beide verhalen bij de dichter hebben 'aangeslagen' op zeer fundamentele herinneringen aan zijn eigen moeder, zodat uit deze fusie van verbeelding en werkelijkheid een gedicht kon ontstaan.)

Er is, ook op grond van deze ontstaansgeschiedenis, alle reden om nog eens goed naar 'De moeder de vrouw' te kijken. Ik ga daartoe uit van de laatste terzine, die toch evident de kern van het gedicht is.

Bij nader inzien is het op grond van regel 13 duidelijk dat het slotvers mede betrokken is op de gestorven moeder, en dat de 'psalm' dus niet alleen datgene is wat de schippersvrouw (in het vers) op dat ogenblik 'zong', maar tegelijkertijd dat wat de moeder placht te zingen. M.a.w. in de vrouw wordt de moeder ervaren, of ook: de moeder zingt bij monde van de vrouw (: 'De moeder de vrouw') haar zoon de opwekking tot lofprijzing van God en geloof aan Zijn bescherming en leiding toe, van de overzijde van het graf. Hiermee is dus ook de titel duidelijk geworden.

Tot zover Professor Sötemann in zijn 'tweede etappe' die tot de verrassende conclusie voert dat we 'de brug' niet alleen *horizontaal* moeten zien, maar óók *verticaal*: een brug tussen hemel (de moeder) en aarde (de vrouw), een brug tussen dood en leven, verleden en heden, enz.

Wanneer we het gedicht lezen, gewapend met deze kennis, verdwijnen praktisch alle 'ongerijmdheden': de 'twee overzijden', het woordje 'weer', de werkwoorden 'schijnen' en 'vermijden' enz.; *alles* blijkt opzettelijk zo door Nijhoff geplaatst te zijn in het nieuwe licht van deze nieuwe brug.

W.A. Ornée

Twee jaar later, ook weer in *De Nieuwe Taalgids* 63e jrg., 1970, p. 453-458), verschijnt er een artikel van W.A. Ornée: *Martinus Nijhoff en de binnenscheepvaart*. Dit artikel is ongeveer even moeilijk te vatten als gemakkelijk samen te vatten, want er staat weinig anders in dan: *Sötemann kan me nog meer vertellen!* Ornée treedt ongeveer net zo op als het bekende rotjongetje in de havo-klas: eerst helemaal niet opletten en zeker niet openstaan voor het *mooie en nieuwe* dat de leraar laat zien, maar wél met het commentaar komen dat de leraar het gedicht *degradeert* (want 'de Waal op een stralende dag wordt gedegradeerd tot doodsrivier'). Het beroerde bij dergelijk rotjongetjes is, dat de leraar dan weer van voren af aan moet beginnen met zijn uitleg en dan luistert er helemaal niemand meer...

Sötemann, A. t/m L.

A.L. Sötemann gebruikt de letters A. t/m L. om in even zoveel punten te laten zien dat Ornée niet heeft opgelet, en besluit met de 'ongeletterde' vraag: *Waarom is Dr. Ornée zo geïrriteerd?* Het antwoord daarop heb ik hierboven al gegeven, maar om Dok-tor Ornée nog wat méér te irriteren herhaal ik het graag: *Omée houdt niet van het mooie en nieuwe; de creativiteit van de lezer is voor hem de dood in de pot*. Sötemann had helemaal niet de moeite behoeven te nemen om nog eens opnieuw te beginnen, want Ornée luistert tóch lekker niet; die zit al lang zijn Franse woordjes voor de volgende les te leren...

Problematiek rondom de titel?

In zijn 'Naschrift' bij het stukje van Ornée wijst Sötemann er nog op dat *De moeder de vrouw* ook best de naam van 'het schip' (r.g.) kan zijn. Anderen hebben hem daarop opmerkzaam gemaakt -J. C. Brandt Corstius en J. Kamerbeek Jr. -, en óók al héét het schip dan misschien niet zo, het *is* het - voor de 'ik', zegt Sötemann. Met deze interpretatie achteraf gaat Sötemann volgens mij toch iets te ver. In het gedicht is het schip nl. helemaal niet zo geweldig belangrijk: *de brug,* daar gaat het om! In de titel *De moeder de vrouw* zien we reeds alles aanwezig wat 'een brug' noodzakelijk maakt. Niet voor niets is 'men' zo met die titel bezig geweest. We kennen wel de uitdrukking 'moeder de vrouw' (zonder het eerste lidwoord), maar deze Nijhoff-titel komt op een bijna onverklaarbare manier 'in de ruimte te hangen'. De titel schept de eerste 'kloof' waar de lezer een 'brug' voor moet zien te vinden. Horizontaal gelezen - en hoe lezen we anders? - bevat de titel reeds de 'elementen' waar zowel een kloof als een brug tussen kan liggen. *De moeder* staat in de titel tegenover *de vrouw*, maar ze staat er ook naast; oppositie en juxtapositie; twee overzijden (die elkaar vroeger schenen te vermijden) worden weer buren (die gewoon mét elkaar en náást elkaar kunnen 'leven'). De hele problematiek rondom de titel valt weg, zodra men ontdekt dat Nijhoff in dit gedicht een veelvoud van 'bruggen' bouwt. Waarom zou dan ook niet in de titel reeds een horizontale brug te zien zijn? We lezen horizontaal en we zien in de titel de 'twee overzijden': aan gene kant *de moeder,* aan deze kant *de vrouw*. In het gedicht zelf krijgen we 'de weerspiegeling' van de twee, want nu komt éérst de vrouw en daarna pas de moeder aan bod. In de laatste regel van het gedicht ligt 'de brug' tussen de twee overzijden, in dat ene simpele woordje *zij*, dat zowel op de moeder als op de vrouw kan slaan:

-Prijs God, zong *zij* (de moeder, vroeger altijd)...
-Prijs God, zong *zij* (de vrouw, die daar voer)...

Alle andere interpretaties van de titel die Sötemann c.s. geven, zijn daarmee natuurlijk niet afgewezen, ze mogen van mij rustig blijven bestaan. Ze voegen wellicht nog meer toe aan de 'oneindigheid' van dit gedicht; alleen zou ik willen benadrukken dat de interpretatie die ik hier geef het dichtst ligt bij het uitgangspunt van het gedicht dat toch in de eerste plaats met een *brug* te maken heeft.

Ik ging naar Bommel...

Sötemann heeft *de brug* 180° laten draaien: van een horizontale brug maakte hij een verticale (*hemel en aarde, dood en leven, verleden en heden* worden door die *nieuwe brug* met elkaar verbonden). Hij kon alleen tot die verrassende visie komen doordat de horizontale titel (De moeder de vrouw) in het gedicht zélf verticaal komt te liggen. Door *de moeder* 'boven' en *de vrouw* 'beneden' te zien, ontstaat een totaal nieuw perspectief. Maar in het gedicht is minstens nóg een brug aanwezig, want 'het schip (...) kwam (...) *door* de brug gevaren'. Wie de brug bij Bommel bekijkt, ontdekt direct dat alleen een soort oceaanstomer de brug tot 'openen' dwingt: ieder ander schip vaart er gewoon onderdoor. Als er hier dus van een 'dóór-varen' sprake is, moet er nóg een brug zijn: *de weerspiegeling in het water*.

Zoëven zei ik dat Sötemann van één twee bruggen maakte, en het lijkt alsof ik er nu zelf nog een brug bijmaak, maar alle bruggen zijn natuurlijk van Nijhoff zélf. Misschien heeft Nijhoff zelfs nog een vierde brug gezien: die waar de vrouw óp stond als het een tamelijk groot (binnen) schip was dat zij bevoer: *het roer* bevindt zich dan op een verhoogd deel van *het dek* dat *de brug* genoemd wordt.

Maar laten we het niet al te ingewikkeld maken: de Ornée's hebben al genoeg reden tot irritatie! We beperken ons tot het thema van *de weerspiegeling*. In de poëzie van Nijhoff is dat trouwens een thema dat niet door mij verzonnen is:

Lees maar er staat
niet wat er staat

Dit (gedeeltelijk) spiegelend zinnetje is uit *Awater,* waarvan velen aannemen dat alleen reeds de titel een weerspiegeling bevat: *a* (van aqua, ahva, aha, aa, a) bevat de historische-etymologische vorm van *water*. 'Oud' en 'nieuw' water 'spiegelen' elkaar, net zoals trouwens de oudste en nieuwste poëzievormen zich in dat gedicht weerspiegelen. En wat is 'weerspiegelen' in feite anders dan 'een brug slaan'?!

Met het hele gezicht *De moeder de vrouw* vóór ons kunnen we alleen maar tot de conclusie komen dat reeds in de titel er van die weerspiegeling óók aanwezig is. *De moeder* aan *gene zijde, de vrouw* aan *deze zijde* van 'de brug': twee overzijden/die elkaar vroeger schenen te vermijden/worden weer buren. Dood en leven raken elkaar, vinden een spiegelend raakpunt bij Bommel...

Dat raakpunt is al vanaf het begin van het gedicht aanwezig in *Ik ging naar Bommel,* want de uitdrukking *NAAR BOMMEL GAAN* heeft geen andere betekenis dan *gaan sterven* (zie: Van Dale. Groot Woordenboek der Nederlandse Taal, en Dr. L. Brouwers. Het juiste woord.). En Nijhoff moet die betekenis gekend hebben, want hij plaatst *de moeder* (en de dood) aan het begin en aan het einde van het 'verhaal'. Hij gebruikt de typische naam *Bommel,* terwijl hij evengoed de naam *Zaltbommel* had kunnen gebruiken: *'k Ging naar Zaltbommel*; dan had hij ook nog de lelijke ikherhaling aan het begin van de twee eerste regels vermeden. Door 'naar Bommel te gaan' komt hij pas werkelijk bij de grens, de brug tussen dood en leven, terecht. Wie van boven de rivieren komt, hoeft immers helemaal niet tot Zaltbommel te gaan om de brug te zien? Hij hoeft ook helemaal niet *in 't gras* te gaan *liggen*. Staande vanaf de kant van Waardenburg kan hij de brug in al zijn glorie aanschouwen.

Liggen in het gras

Sötemann gaat niet op de speciale betekenis hiervan in, maar wij weten inmiddels dat *de dood* al vanaf het begin geintroduceerd is, zowel in de eerste helft van de titel als in de eerste helft van r. 1. *De wolken* beginnen zich hier dus al op te stapelen, net zoals in het gelijknamige gedicht:

> Ik droeg nog kleine kleren, en ik lag
> lang-uit met moeder in de warme hei,
> de wolken schoven boven ons voorbij
> en moeder vroeg wat 'k in de wolken zag.
>
> En ik riep: Skandinavië, en: eenden,
> daar gaat een dame, schapen met een herder-
> De wond'ren werden woord en dreven verder,
> maar'k zag dat moeder met een glimlach weende.
>
> Toen kwam de tijd dat 'k niet naar boven keek,
> ofschoon de hemel vol van wolken hing,
> ik greep niet naar de vlucht van 't vreemde ding
> dat met zijn schaduw langs mijn leven streek.
>
> -Nu ligt mijn jongen naast mij in de heide
> en wijst me wat hij in de wolken ziet,
> nu schrei ik zelf, en zie in het verschiet
> de verre wolken waarom moeder schreide.

In het gedicht *De Wolken* lag de ‘ik’ languit (met moeder) in de warme hei; in *De moeder de vrouw* lag de ‘ik’ in het gras en ook nú ligt zijn moeder bij hem. Men behoeft de bekende ‘lofpsalm’, Ps. 103, maar even door te lezen om de hemel en aarde bij elkaar te zien komen, zoals in dit Nijhoff-gedicht: zelfs *het gras* is aanwezig: *de sterveling - zijn dagen zijn als het gras...* Die ene psalm wordt gevolgd door nog een aantal (Ps. 104-107) waarin we zowel de oneindigheid als het landschap horen bezingen en waarin het tijdelijke met het eeuwige wordt ‘verwisseld’: de brug tussen leven en dood. *Ik ging naar Bommel om de brug te zien...*

Het ‘realisme’ van Nijhoff

De conclusie van Sötemann dat ‘er geen sprake is van een eigen belevenis van Nijhoff’ werd door Ornée aangevochten met de ‘geheimzinnige’ opmerking: ‘Dat weet ik zo net nog niet’. Gelukkig kan ik Ornée vertellen dat ík het wél weet, want ik ben er geweést en ik kan er dus over méépraten. Op bijgaande illustratie ziet de lezer een reconstructie van de situatie zoals die is wanneer iemand bij Bommel in het gras ligt en een schip stroomafwaarts door de brug ziet varen.

Samen met een échte filosoof heb ik op een mooie

najaarsdag Bommel bezocht en wij hebben werkelijk al onze ogen en oren ingespannen om te *zien* en te *hoven,* maar zelfs op een schip dat *niet* stroomafwaarts vaart, maar *zo dicht mogelijk aan de kant van Bommel,* valt niet te onderscheiden of er een man of een vrouw bij het roer staat, laat staan dat je zijn of haar stem zou kunnen vernemen!

Schepen genoeg, maar vrouwen en psalmgezang moesten we er zélf bij fantaseren. Wie het plaatje bekijkt, zal begrijpen hoe 'onmogelijk' de situatie in het gedicht is: alleen de uitstekende kribben in de rivier zorgen er al voor dat 'de stroom' zo veraf ligt, dat er niets duidelijk te horen of te zien valt op de schepen. (Zie ook de overzichtsfoto).

Zelfs als we - zoals Ornée - coûte que coûte zouden willen gelóven dat de 'ik' (of Nijhoff) alles werkelijk belééfd heeft wat hij in het gedicht beschrijft, dan zijn we daarvan nú wel genezen! We worden, gewoon door *de werkelijke situatie,* gedwongen om het één-dimensionale lezen van Ornée af te wijzen. Nijhoffs gedicht bevat een ándere realiteit dan die van de weledelzeergeleerde geïrriteerde binnenschipperaar.

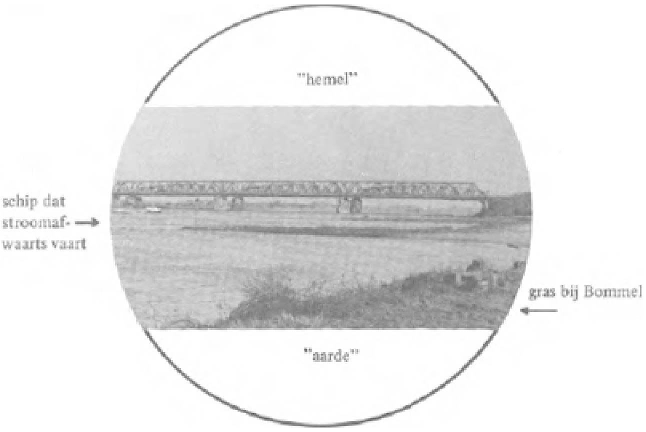
Nijhoff als thee-o-loog

'Hij zal wel iets anders gedronken hebben dan thee', zei Margriet Rood, een moderne schilderes die me al vaker op leuke ideeën gebracht heeft. En er valt best iets voor dit 'boven-z'n-thee-water-idee' te zeggen. Want hoe valt het anders te rijmen - zoals dat in het gedicht van Nijhoff gebeurt - dat 'na de thee' iemands hoofd helemaal vól is en dat vervolgens ook nog een stem en een schip en een vrouw komen aanvaren, midden uit de oneindigheid, door de brug heen, alles zó duidelijk waarneembaar, dat men als lezer een soort geluidsfilm krijgt voorgedraaid met niet alleen muzikale omlijsting maar ook nog met een afdruk van de gezongen tekst erbij. Het *nuchtere* vèrstand staat erbij stil! Hoe kan dat nou, thee-drinken in 't gras... Had Nijhoff dan een thermosfles bij zich? Zelfs de meest *verdraagzame* lezer zou hier geïrriteerd raken, vooral wanneer hij zich voorstelt dat dat thee-drinken ook nog *liggend* plaatsvond; zie r. 4-5. Maar zoals in het bekende verhaal van Proust over de 'madeleine' een hele wereld van herinneringen oprijst uit een eenvoudig kopje thee, zo zal ook nu blijken dat er nog steeds thee-o-logische openbaringen bestaan die zelfs een nuchter mens kunnen overtuigen.

Sociëteit 'der verdraagzaamheid'

Kort nadat de (spoor)brug overhaast in gebruik werd genomen wegens de mobilisatie in 1870, werd aan de Waalkade, opzij van de Waterpoort te Bommel, een sociëteit geopend, met een prachtig uitzicht op de brug. Deze sociëteit - De Verdraagzaamheid - was er nog steeds toen de 'nieuwe' brug het uitzicht op de oude benam, en ook in die tijd kon men zijn verteringen nog 'buiten' gebruiken. In enkele schreden kon men daarvandaan in het welige gras terechtkomen. Een mooie tijd was dat! De dijkcoupure die men bij de waterpoort gemaakt had, werd bij extra hoog water gedicht

met vloedplanken en zijden spek, *gedicht* ja, ik kan er ook niets aan doen. En in de tijd van de ‘nieuwe brug’ hoefde de ‘ik’ in ieder geval geen thermosfles mee te brengen. ‘De Verdraagzaamheid’ was bij de hand; wéér een irritatie minder.



Het *liggende theegebruik* kan ook vervallen, zodra men de constructie ‘mijn thee gedronken’ als ‘mijn thee gedronken hebbend’ leest: *-nádat ik mijn thee gedronken had,* dus. En ‘theedrinken’ had in die tijd nog een heel wat substantiëler betekenis dan tegenwoordig. Trouwens, ook nu nog serveert men een prima uitsmijter in Bommel, als ‘twaalfuurtje’. Als je daarna de tijd hebt om je lekker even in het gras uit te strekken, is het helemaal niet vreemd wanneer je dan wat soezerig wordt: eerst lig je nog wat rond te kijken, *een minuut of tien,* maar je maag was vol en nu raakt ook je hoofd nog vol en langzaam sluit je je af van de alledaagse werkelijkheid. Een *nieuwe werkelijkheid* komt er voor in de plaats die alle ónmogelijkheden over*brugt*, en die - in het geval van de ‘ik’ in het gedicht - tot een meta-vistafonische oneindigheid leidt waarin hemel en aarde, leven en dood, heden en verleden, tezamen aanwezig zijn, zelfs langzaam in elkaar overstromen.

Ging nijhoff nu naar Bommel of niet?

Volgens Sötemann is er geen sprake van een eigen belevenis van Nijhoff: het ‘verhaaltje’ in het gedicht komt van de bekende clavecinist Hans Philips en díe is er in ieder geval geweest. Want Hans Philips was de zoon van Hans Philips die ook weer een zoon van Hans Philips was, en tevens een broer van Anton en Gerard die Bommel verlieten om vanuit Eindhoven heel de wereld te gaan verlichten met de bekende Philips-gloeilamp.

Bommel vanuit de lucht gezien. Het wijst naar Sociëteit ‘De verdraagzaamheid’; re-boven ziet men duidelijk de oude spoorbrug.

Hans Philips - het muzikale neefje - zette zijn Licht echter ook niet onder de korenmaat zoals we hebben gezien: zijn schijnsel verlicht nog steeds het artikel van Sötemann, en de glans ervan straalt duidelijk af op deze ‘derde etappe’. Maar Hans Philips *wandelde op de brug met zijn hondje,* terwijl de ‘ik’ *in 't gras lag zonder hondje*. Een ‘beetje eigen belevenis’ van Nijhoff is dus misschien wel toegevoegd. Bij het zoeken naar een eigen relatie tussen Nijhoff en Bommel, hoorde ik van de heer S.H.A.M. Zoetmulder, die net als Philips naar Eindhoven kwam ter verlichting van het Donkere Zuiden, dat alle wegen *misschien* naar Rome leiden, maar *zeker* naar Bommel. En toen ik hem daarop vertelde dat *naar Bommel gaan* ook *gaan sterven* betekende, was dat voor hem alleen maar het opperste bewijs van zijn stelling.

Maar de weg van Nijhoff had vóór het Kerstverhaal van de Bommelaar Hans Philips ook reeds naar Bommel geleid. Daar woonde namelijk een zuster van hem, Emma Nijhoff (Pien), getrouwd met een zekere *Wagner*. (Terzijde: deze Wagner heeft niet met de *Faust*saqe te maken; wel schijnt de basis van ‘De Faust in de Nederlanden’ toevallig ook weer dicht bij Bommel te liggen: aan de *overzijde,* op het kasteel van Waardenburg). Nijhoff ging volgens zijn andere zuster - Mevrouw Hester Schuurman-Nijhoff - regelmatig bij Pien op bezoek. In de familie leeft nog steeds de herinnering hoe ná publikatie van het gedicht schertsend werd opgemerkt: ‘O, dus dáárom ging jij naar Bommel? We dachten dat je voor je zuster kwam...!

Kortom, ook bij de ontstaansgeschiedenis was er al ‘meer tussen hemel en aarde’ dan het verhaal, dóórverteld door Sötemann, heeft doen vermoeden.

Nijhoff en de watersnood van 1953

Dank zij de betekenis die de Dikke Van Dale geeft, weten we nu in ieder geval absoluut zeker dat Nijhoff werkelijk ‘naar Bommel gegaan’ is. Eind januari 1953-25 jaar geleden dus - voer de dichter voorgoed door *de brug*. En in enkele dagen en nachten pakten alle wind en wolken uit al zijn gedichten zich te zamen, en de trage stromen werden tot wilde wateren: de Rampnacht van 31 jan./1 febr. 1953 was begonnen! Maar Bommel bleef gespaard, dát wel. Het water schijnt nog even aan het gras voor de Waterpoort geroken te hebben, maar trok zich toen ijlings terug... Zelf woonde ik toen als jongen in Zeeland aan de rand van het Rampgebied en ik las het kleine berichtje van Nijhoffs dood in de plaatselijke krant die praktisch helemaal volstond met berichten en foto's over de Watersnood. Voor de grote dichter was daardoor bijna geen ruimte overgebleven. Maar gelukkig had ik nog een oud

Franse-woordjes-schrift, waarin nog wél wat ruimte over was, en daarin noteerde ik voor mezelf:

In memoriam Martinus Nijhoff

Toen ging hij dood
wij waren met de watersnood bezig
hij lag daar vredig
en dood.
En de grote stilte die hij schiep
met zijn goede verzen
werd nog verdiept.

Toen ging hij dood
in een klein hoekje van de krant
en dood
riep hij opnieuw tot zijn land
dat het uur U gekomen was.

Rust zacht bij Bommel
in het gras.

(Biezelinge, 2-2-1953)

Men moet wel een beetje verdraagzaam zijn om deze puberteitslyriek serieus te nemen, maar ik méénde het. Gelukkig heb ik het ‘gedicht’ toen niet gepubliceerd, want dan zou er zeker over opgemerkt zijn, later, dat de kinderlijke wens aan het einde direct al *achterhaald* genoemd kon worden, want Nijhoff werd immers *gecremeerd* (dat wist ik toen nog niet). Maar nu het ‘gedicht’ na 25 jaar weer boven water gekomen is, zet ik het er - ook op verzoek van Mevrouw Hester Schuurman-Nijhoff - toch maar bij, ter illustratie van de mogelijkheid der onmogelijkheden; alleen maar voor de curiositeit, zonder enige pretentie.

Pretentie?

Wie komt er nu na 44 jaar nog bij de brug van Nijhoff terug, zal de lezer misschien opmerken. Ad Zuiderent (geb. '44)! In ‘De Revisor’ 4/4 trof ik een gedicht van deze jonge dichter aan, dat begint met de zin:

Ik ga naar Willemsdorp en zie de nieuwe brug. Dat was voor mij de feitelijke reden om me - samen met enkele groepen toekomstige bibliothecarissen - weer eens met het gedicht van Nijhoff te gaan bezighouden. Mijn uitgangspunt daarbij was, dat een hedendaags dichter die het werk van een voorganger oproept, daar *iets aan toe dient te voegen:* misschien een wat pretentieuze basis om een gedicht te bekijken, maar een dichter die iets *nieuws* meent te presenteren heeft die pretentie zélf toch ook? Als hij niet meende iets *toe te voegen,* hield hij zijn werk immers in zijn schoolschrift verborgen? Maar als je je naast of achter of boven Nijhoff stelt, dan mag de lezer iets *verwachten!* Vergelijking van vorm en inhoud van beide gedichten brengt ons wellicht op *weg,* vooral om het nieuwe van de nieuwe poëzie van Ad Zuiderent te ontdekken, want die ‘ouwe’ poëzie, van Nijhoff enzo, die kénnen we langzamerhand wel! De BZZLLETIN-lezer vindt beide gedichten hier naast elkaar:

Weg

Ik ga naar Willemsdorp en zie de nieuwe brug.
Dit is mijn doel, want aan de overzijde
ligt niet meer wat ik zoek en wie ik zocht
is weg. Wat bindt de automobilist van nu
nog aan de smalle brug waarop hij hoopvol bromde?

Eens reed ik richting Brabant in de wind;
een brommer had ik, en als doel een meisje,
Een binnenschip voer onder mij, de was
hing uit; had dat een vrouw gedaan?
Misschien kwam uit haar mond wel psalmgezang;
in mijn geheugen echter waait verliefd
een wind waardoor ik niets verstond.

Het water is te breed, de weg is te hoog:
wie zegt dat woorden tot de hemel reiken?
Wanneer ik roep, staat in Moerdijk niets stil.
Ik zwijg: ook zonder mij gaat alles over.

De moeder de vrouw

Ik ging naar Bommel om de brug te zien.
Ik zag de nieuwe brug. Twee overzijden
die elkaar vroeger schenen te vermijden,
worden weer buren. Een minuut of tien
dat ik daar lag, in 't gras, mijn thee gedronken,
mijn hoofd vol van het landschap wijd en zijd -
laat mij daar midden uit de oneindigheid
een stem vernemen dat mijn oren klonken.

Het was een vrouw. Het schip dat zij bevoer
kwam langzaam stroomaf door de brug gevaren.
Zij was alleen aan dek, zij stond bij 't roer,

en wat zij zong hoorde ik dat psalmen waren.
O, dacht ik, o, dat daar mijn moeder voer.
Prijs God, zong zij, Zijn hand zal u bewaren.

Paul Rodenko - die inmiddels ook al 'naar Bommel' is gegaan - schreef in BZZLLETIN 34 (maart 1976) over Nijhoff: '(...) dat hij een tijdperk heeft afgesloten en daarmee een nieuwe wereld ontsloten; dat hij de "oneindigheid" (...) de poëtische oneindigheid van de ontastbare droom, heeft bezworen (...) en tevens dat hij een der eersten was die in zijn eigen moedertaal schreef (...) dwz niet meer in het dichterlijk "jargon" dat de werkelijkheid versluiert achter een waas van tradionele formules, die ieder contact met het reëele leven reeds lang verloren hebben. (...) Onder een andere pen dan de zijne wordt het "magische-realistisch" vers dan ook al gauw tot een genrestukje, tot maniertje: men meent poëtisch "klaar" te zijn, wanneer men in een alledaagse tafereel, in een bepaalde constellatie van alledaagse dingen, iets van een "geheim" heeft weten te suggereren. (...) Nijhoff is niet alleen een wegbereider voor de na-oorlogse dichtersgeneratie: hij is nog steeds de meester naar wie men met vrucht zal luisteren (...)'.

Het lijkt bijna alsof Rodenko het hier alleen maar over het gedicht *De moeder de vrouw* heeft, als hij spreekt over de 'oneindigheid', de 'moedertaal' (in dubbele zin in dit gedicht!) en over het 'magische-realistisch vers'.

En als hij over de 'andere pen' enz. begint, rijst er een beeld op dat we terugvinden in Ad Zuiderents 'pendant'. Er is wel een heleboel te vinden in diens gedicht (Weg-foetsie!, weg=brede / smalle weg, waterweg enz.), maar het zal nóóit een KLASSIEKER worden, een gedicht dat je mompelt als je langs Willemsdorp rijdt of over de Moerdijkbrug komt. Het is een leuk heden/verledenverhaaltje, maar de WIND van Nijhoff blaast het volledig *weg*.

Ad Zuiderent zegt in VN, 17-12-1977, dat *alle* dichters onderschat worden. Het is best mogelijk; maar voorlopig geloof ik dat Ad Zuiderent zichzelf óverschat als hij meent zich nááSt Nijhoff te kunnen plaatsen met wat 'hoopvol gebrom'. Hij heeft nú al een mooi excuus om te bewijzen dát hij zich helemaal niet met Nijhoff heeft willen meten, want aan het einde van het gedicht staat immers dat hij er net zo goed het zwijgen aan toe kan doen? Daarmee wordt zijn poëzie weer tot de 'stem des roependen in de *woestijn*' (let op de klankovereenkomst met *Moerdijk*), en dat is nu niet direct *nieuw* te noemen. Dat soort 'oneindigheid' kennen we al vanaf onze christelijke-kleuterschool-jeugd. Het is een stap terug, een neo-romantisch/theo-romantisch windje met een vlaggetje, een hoedje en een toeter! Wel goed gemeend natuurlijk, maar vér beneden het niveau van Nijhoff. Want *diens* woorden reikten werkelijk tot de hemel!

Met dank aan: Phil Muysson, S.H.A.M. Zoetmulder, C.W. van de Watering, A.L. Sötemann, Claudine Witsen Elias, Mevr. Hester Schuurman-Nijhoff, Ad Zuiderent, KLM-Aero-karting, Anton van de Pavert en Koot & Bie.

Literatuur in Latijns Amerika 3 Midden Amerika (1)* Guatemala, Honduras & El Salvador
Door Arie Sneeuw met een inleiding van Anton Constandse

Drie verpauperde volkeren

De volken van het noordelijkste deel van Midden-Amerika (Guatemala, Honduras en El Salvador) behoren tot de armste van Latijns-Amerika. Hun levenspijl ligt op slechts vijf procent van dat der Verenigde Staten. Doordat het geboortecijfer zeer hoog is (gemiddeld 45 per duizend, tegen een sterfte van 15 per duizend) verdubbelt de bevolking binnen dertig jaar. Het analfabetisme is ontstellend, bij Indianen van de hoogvlakten (nakomelingen van de Maya's) soms 90%, gemiddeld voor de ouderen 75%, terwijl slechts 40% der kinderen een beperkt aantal jaren naar school gaat.

Door de geringe industrialisatie moet drie kwart van de actieve bevolking pogen, een bestaan te vinden in de landbouw, de veeteelt en de tuinen of plantages. Dit gelukt niet, en honderdduizenden trekken naar de steden, waar ze de krottenwijken vermeerderen. De labiele massa's, enerzijds opstandig, anderzijds hunkerend naar bescherming (van wie ook) levend in zeer ongeregelde liefdesverhoudingen, zijn niet te vergelijken met wat socialisten in Europa ‘het proletariaat’ noemden. Ze vormen een ‘onderklasse’ met een subcultuur, nu een gedomineerd door een primitief christelijk geloof, dan weer door resten van de precolombiaanse mythologie, soms door marxistische opvattingen omtrent de klassestrijd. Voorzover er sprake is van een enigszins stabiele vestiging vindt men ‘microfincas’ van gemiddeld 2,5 hectaren (voor zeer grote gezinnen) familieboerderijen van 20 ha (van middenklassen) de grote bedrijven van honderd tot duizend ha en tenslotte de geweldige plantages der vennootschappen. Omdat de bevoorrechte bezitters gering in getal zijn bestaat de massa uit arme kleine boeren, landarbeiders, goedkoop dienstpersoneel en ongeregeld werkende, vaak werkloze paupers. Er is een naar verhouding bescheiden groep van geschoolde werknemers, vooral in de steden, die zich door hun levenspeil van de massa onderscheiden.

In feite behoren ze reeds tot de verwesterde elite, van het volk vervreemd. De ‘culturele kokolonisatie’ is even verderfelijk als de ethnische discriminatie. De indianen behoren overwegend tot de allerarmsten, de blanken tot de welgestelden, en mestiezen vindt men in beide kampen.

De onafhankelijkheid (1822) heeft de koloniale structuur niet gewijzigd. De beperkte ‘elite’ bestaat nog uit grootgrondbezitters, hoge officieren en geestelijken, en daarmee verwante verwesterde intellectuelen. Ze zijn echter nauw verbonden met machtige buitenlandse, multinationale ondernemingen en Noordamerikaanse militairen, die hen bijstaan in het handhaven van hun oligarchie. Deze kaste heeft het volk uitgeleverd aan buitenlandse exploitanten, en als het in verzet komt wordt het gezag onmiddellijk tot terreur. In weinige gebieden zijn verkiezingen zozeer een bittere grap, en de methoden der verval sing van stembusresultaten zijn verbluffende resultaten van het vernuft der ‘elite’. Nog indrukwekkender echter is het moordende geweld van de overheid, waartegenover de guerrilla-bewegingen zwak zijn. Er bestaan fascistische benden van beroepsmoordenaars (zoals de ‘mano blanca’ in Guatemala)

* Deel 2 zal gepubliceerd worden in het juninummen (57) van BZZLLETIN en gaan over Panama, Nicaragua en Costa Rica.

die de laatste tien jaar tienduizend politieke tegenstanders hebben 'gelikwideerd'. De guerrilla is natuurlijk niet uit te roeien, ze wreekt soms haar doden, maar ze heeft nog steeds het onderspit gedolven. In Guatemala hebben verlichte intellectuelen en opposante officieren (o.a. onder leiding van president Arbenz, van 1951 tot 1954) geprobeerd de macht te beperken van de Amerikaanse United Fruit (nu United Brands) Compagny, en grond te verdelen, maar ze zijn verjaagd door een huurleger, gevormd met behulp der Noord-Amerikanen, die Midden-Amerika economisch en strategisch beheersen. In de drie betrokken landen bepalen militairen wie er regeren zal, en de gebruikelijke verkiezingsfraude bedriegt niemand. In Guatemala heeft generaal Kjell Laugerud zijn opvolger aangewezen, in El Salvador verjoeg

generaal Carlos Romero verleden jaar zijn overtroefde mededinger, in Honduras terroriseert Melgar Castro boeren, arbeiders en verlichte intellectuelen. In de genoemde landen wonen respectievelijk 5,2 miljoen, 3,8 en 2,8 miljoen mensen, weerloos stemvee tenzij zij overgaan tot gewapend verzet.

De Middenamerikaanse oligarchieën, die met de buitenlandse maatschappijen de productie en export van bananen, koffie en katoen beheersen, hebben in 1960 geprobeerd een gemeenschappelijke markt te vormen (CACM) die echter negen jaar later ineenstortte door een oorlogje tussen El Salvador en Honduras. Het verwilderde kapitalisme kent slechts willekeur en geweld.

Moderne Midden-Amerikaanse literatuur

Midden-Amerika en *literatuur*

Wanneer wij het over literatuur hebben, wordt onvermijdelijk een definitie gehanteerd t.a.v. wat literatuur is en wat niet. In ons geval stamt deze definitie *per definitie* uit onze 'eerste' wereld, West-Europa en Noord-Amerika, de gebieden waartoe bijvoorbeeld ons taalen literatuuronderwijs zich tot nu toe bijna volledig heeft beperkt. Als het gaat om een stuk 'derde' wereld als Latijns-Amerika, is dan ook de eerste vraag die steeds zou moeten worden gesteld: Bestaat er wel een Latijns-Amerikaanse literatuur? Bestaat er een Latijns-Amerikaans kultuurfenomeen dat kwa kenmerken en kwa functie in essentie beantwoordt aan onze definitie? Met betrekking tot gebieden als Afrika of Azië is men waarschijnlijk eerder geneigd deze vraag te stellen. Men zal minder vanzelfsprekend op zoek gaan naar de Pakistaanse of Tanzaniaanse *roman* dan naar die van Bolivia of Panamá. Nu zijn er inderdaad verschillen tussen Latijns-Amerika en de overige gebieden waarmee dit kontinent de twijfelachtige eer deelt ooit door West-Europa gekoloniseerd te zijn geweest, en voor een groot gedeelte nog neo-gekoloniseerd te zijn. In Latijns-Amerika zijn, na de bestuurlijke onafhankelijkheid, het Spaans en het Portugees van de vroegere kolonisatoren tot officiële landstalen geworden, wat bijvoorbeeld niet is gebeurd met het Engels in India of het Nederlands in Indonesië. Maar daarmee kan Latijns-Amerika kultureel nog niet op één lijn worden geplaatst met Noord-Amerika. Terwijl hier de autochtone, indiaanse bevolking, hun talen en hun kultuur praktisch volledig zijn weggevaagd, telt Latijns-Amerika nog ettelijke miljoenen indianen, die wel in meer of mindere mate zijn opgenomen in het sociaal-ekonomische systeem, maar niet of nauwelijks het Spaans of het Portugees beheersen en grotendeels buiten de door de kolonisatoren ingevoerde beschavingswereld staan. (In Peru werd na de 'Revolutie van 1968' het *guechua*, de belangrijkste indiaanse taal in dit land, officieel als tweede landstaal erkend.) Een en ander geldt ook voor een aanzienlijk deel van de bevolking van Midden-Amerika; in Guatemala voor zelfs meer dan 50%.

De kultuurwereld van deze grote indiaanse bevolkingsgroep verschilt, zoals bekend, wezenlijk van de West-Europese kultuur. *Literatuur,* in onze zin, ontbreekt ten enen male. Wat daar nog het dichtst bij komt - en dan ook vaak klakkeloos *literatuur* wordt genoemd - vertoont, naast grote inhoudelijke en funktionele verschillen, al dit wezenlijke verschil dat het per definitie uitsluitend in *orale* vorm bestaat, terwijl bij ons literatuur sinoniem is met *letteren.*

Daarnaast zijn er de talloze Latijns-Amerikanen die wel Spaans of Portugees spreken, maar het niet lezen of schrijven, en dus ook bij voorbaat part noch deel hebben aan *literatuur.*

De twee groepen tezamen vormen in Midden-Amerika niet minder dan 50 á 60 procent van de bevolking. In het dagelijks bestaan van de overige 40 á 50 procent die wel, in meer of mindere mate, ge-*letterd* is, speelt literatuur al evenmin enige rol van betekenis. Het overgrote deel van hen heeft de handen meer dan vol aan de problemen van fisiek voortbestaan. En, zoals een Salvadorese schrijver eens heeft gezegd:

'.... er komt een moment dan een partijtje biljart inderdaad beter voor iemands geestelijke gezondheid is dan een lezing over metafysica'. Een detail dat boekdelen spreekt is dat in Midden-Amerika nauwelijks partikuliere uitgeverijen bestaan. In El Salvador, Honduras en Panama is er zelfs niet één. Aspirant-schrijvers in deze landen zijn aangewezen op de overheid, d.w.z. de in deze landen chronische militaire diktaturen, die als stukje kulturele make-up van hun regiem ook iets aan literatuur doen via de drukpersen van Ministerie van Onderwijs en Universiteiten. De aldus uitgegeven boeken worden meestal gratis verspreid onder binnenlandse en buitenlandse 'relaties' en via de ambassades. Het aantal exemplaren dat buiten deze officiële kanalen zijn weg vindt is in een land als El Salvador (± 4 miljoen inwoners) niet meer dan 200.

Literatuur en *Midden-Amerika*

Het feit dat de Midden-Amerikaanse diktatoriale regimes vaak de enige of belangrijkste 'uitgevers' zijn, bepaalt tegelijkertijd tot op grote hoogte het karakter van de weinige literatuur die in deze landen verschijnt. En ook als de diktators zich niet zelf met uitgeven bezig houden zorgen zij er wel voor dat niets wordt gepubliceerd dat hun niet aanstaat.

Wat dit voor de literatuur betekent, kan worden afgemeten aan het optreden van deze regimes op alle mogelijke andere gebieden.

Daarnaast wordt het gezicht van deze literatuur sterk bepaald door een verschijnsel dat algemeen is voor de literatuur van Latijns-Amerika, ook wanneer deze is geschreven in minder extreme sociaal-politieke omstandigheden: de bijna dwangmatige behoefte om literatuur te schrijven die net als die van de rijke, ontwikkelde, 'beschaafde' landen is. Het is niet meer dan de manifestatie op literair gebied van de algemene neiging vam de Latijns-Amerikaanse

elite om hun buitenlandse 'superieuren' in alles na te apen, waarvan een Nicaraguaanse schrijver een grotesk voorbeeld geeft op architektonisch gebied. Sommige welgestelde Salvadorezen wonen in huizen, die gebouwd zijn naar Engels model en een dak hebben dat zodanig is gekonstrueerd dat de sneeuw er niet op kan blijven liggen, terwijl El Salvador een tropisch klimaat heeft. Dit kopiëren van West-Europese en Noord-Amerikaanse voorbeelden, met dezelfde vaak karikaturale resultaten, vindt plaats in een groot deel van de literatuur. En zo kan bij oppervlakkige en selektieve waarneming de geruststellende indruk worden gewekt dat literatuur in deze landen net zo iets is als bij ons - en ogenschijnlijk worden bewezen dat onze literaire normen universele geldigheid hebben -, nog versterkt door de omstandigheid dat, zoals boven uiteengezet, geen autochtoon literair alternatief aanwezig is, in tegenstelling tot wat bijvoorbeeld bij muziek en beeldende kunst het geval is.

Er is ook een aantal schrijvers die zich in hun werk niet identificeren met het hoge ontwikkelde buitenland, maar met het lager ontwikkelde binnenland, die de literatuur als instrument aanwenden tegen de elite die naast de vele andere monopolies ook dat op de literatuur heeft, en zo binnen het kamp van de heersende klasse tot bondgenoten worden van de door deze klasse onderdrukte en uitgebuite massa. In Midden-Amerika zijn zij niet alleen relatief sterk vertegenwoordigd, maar zijn zij ook, naar veler opvatting, niet de minst belangrijke schrijvers. Een dichter als *Ernesto Cardenal* (die in het volgende artikel ter sprake komt) is op dit moment de misschien wel belangrijkste Latijns-Amerikaanse dichter van de generatie na die van Neruda, Vallejo en Guillen, de 'groten', die overigens ook vroeger of later hun schrijven in dienst stelden van de strijd tegen uitbuiting en onderdrukking. Doordat deze Midden-Amerikaanse schrijvers de schrijnende maatschappelijke misstanden wilden onthullen i.p.v. kamoufleren, kwamen zij onvermijdelijk allemaal in konflikt met de heersers van het moment, brachten zij vele jaren in ballingschap door, kon hun werk alleen buiten hun land worden uitgegeven, en kwamen sommigen van hen er toe de pen als wapen te verwisselen voor de echte wapens.

Ter afsluiting van dit panorama zij er, wellicht ten overvloede, aan herinnerd dat in het licht van de interne verhoudingen in een gebied als Midden-Amerika, en onze rechtstreekse betrokkenheid daarbij, onze keus voor bepaalde kultuurprodukten onvermijdelijk ook een politieke keus is. Het getuigt m.i. van enig cynisme om, zoals vaak gebeurt, daarvoor de ogen te sluiten met een beroep op een zogenaamd 'universele' esthetiek.

Guatemala, Honduras, El Savador

Literatuur die wij in zekere zin modern zouden kunnen noemen ontstaat hier pas in de veertiger jaren, wanneer de middenklassen van sommige landen pogen een eind te maken aan binnenlandse diktatuur en buitenlandse ekonomische overheersing. De ‘stilte van het kerkhof’ die in de voorafgaande decennia was gevestigd door tirannen als Estrada Cabrera, Ubico, Carías, omvatte ook de literatuur. Een stilte die bijna alleen werd onderbroken door literaire lofzangen op de uitbundige tropische natuur en het via de grootgrondbezittersbril geïdealiseerde leven van de ‘eenvoudige landman’.

Het is waarschijnlijk geen toeval dat de literatuur het meest tot ontwikkeling is gekomen in Guatemala, waar men tussen 1944 en 1954 het verst kwam in de richting van demokratie en ekonomische onafhankelijkheid.

De enige schrijver van Midden-Amerika die ook daarbuiten grote bekendheid heeft gekregen, de Guatemalteek *Miguel Angel Asturias* (1899) begint pas in deze jaren in volle omvang te publiceren. In 1946 verscheen de roman die hem de grootste bekendheid heeft bezorgd, *De President*, (in Nederland verschenen bij C. de Boer, 1971) waarin hij het schrikbewind van één van Guatemala's meest beruchte diktators beschrijft, maar meer als (Latijns-Amerikaanse) diktatuur in het algemeen dan als specifiek Guatemalteekse aangelegenheid.

Van 1949 dateert *Mensen van mais* (als *Doem van de mais* in 1962 gepubliceerd bij de Wereldbibliotheek). Hierin gaat het om de autochtone

indiaanse bewoners van Guatemala die na het verlies van hun grond en hun oorspronkelijke leefwijze steeds verder vervreemden en vluchten in mytifikatie. Centraal staat de mythe van de ‘verloren vrouw’, de aarde die van hen afgenomen om kapitalistisch geëxploiteerd te worden. De twee boeken zijn representatief voor Asturias' stijl, een tussenvorm van roman en verhalenbundel, die organisch voortvloeit uit het behandelen van grotere verbanden dan die tussen twee of drie hoofdpersonen.

De steeds turbulentere politieke en sociale ontwikkelingen in het Guatemala van begin '50-er jaren weerspiegelen zich in een hele serie volgende werken. In 1950 en 1954 verschenen de eerste twee delen van een ambitieuze trilogie - *Storm* en *De Groene Paus* - die in 1960 zou worden voltooid met *De ogen van de begravenen.* De drie boeken beschrijven het opereren in Midden-Amerika van een Noord-Amerikaanse fruitmultinational, als de United Fruit Compagny waarmee Guatemala de konfrontatie had aangedurfd. De hieruit voortvloeiende, vanuit de Verenigde Staten geregisseerde gewelddadige omverwerping van de wettige regering, beschrijft Asturias, nu in ballingschap, in *Weekend in Guatemala* (1954; in Nederland in 1976 uitgegeven bij Van Gennep).

De indiaanse leer- en denkwereld is opnieuw het thema in het werk met de onvertaalbare titel *Mulata de tal* (1963) en in *Dieventuig* (1969). In het kort na Asturias dood (1973) verschenen *Dubbele bastaards* gaat het om het kollaboreren van de binnenlandse elite met de buitenlandse overheersers.

Met zijn literaire verwerking van politieke problematiek en zijn poging om de indiaanse wereld *van binnenuit* gestalte te geven, heeft Asturias een pionierfuntie vervuld, niet alleen in de literatuur van Midden-Amerika, maar in die van heel Latijns-Amerika. Hij ontving in 1966 de Lenin-prijs, en in 1967 de Nobel-prijs. Een

Een iets jongere tijdgenoot, *Mario Monteforte Toledo* (1911) schreef in de zelfde jaren van grote maatschappelijke omwentelingen in Guatemala, waarin hij met hoge regeringsfunkties een aktief aandeel had, een aantal romans over de gapende kloof tussen de wereld van de indiaanse massa en die van de kleine groep blanke overheersers, *Tussen de steen en het kruis* (1948) en *Waar wegen ophouden* (1953). Net als Asturias schrijft hij in ballingschap over het tragische einde van de ‘tien jaar lente in het land van de eeuwige diktatuur’ (zoals een andere Guatemalteekse schrijver, *Manuel Galich*, de priode 1944-54 typeerde) in de bundel *Verhalen van ondergang en hoop* (1962). in *Een manier van sterven* gaat het om het psychische konflikt van iemand die zich noch thuis voelt in de wereld van de bourgeoisie noch in die van de marxistische partijen.

Van de jongere generatie van Guatemalteekse prozaschrijvers moeten worden vermeld: *Augusto Monterroso* (1922), die in zijn verhalenbundels - *Verzamelde Werken en andere verhalen* (1959); *Het zwarte schaap en overige fabels* (1970) - de wapens van humor en satire richt op hypokrisie, stupiditeit, snobisme, etc, van de Latijns-Amerikaanse elite, en soms, zoals in onderstaand verhaal, ook op grotere politieke strukturen als het Noord-Amerikaans imperialisme. En *José María López Baldizón* (1929),die voor zijn verhalenbundel *Kapot Leven* (1961), waarin hij de situatie van het verpauperde plattelandsproletariaat beschrijft, de belangrijke literaire prijs van het Cubaanse *Casa de las Américas*_ontving.

Ten tijde van de Guatemalteekse lente bloeide ook de poëzie op. Het toendertijd opgerichte tijdschrift *Saker-Ti* (‘dageraad’) in *quiché*, de taal van de guatemalteekse indianen) werd platform voor een hele groep dichters - hieronder vertegenwoordigd

door Julio Fausto Aquilera - wier poezie uiteenliep van ‘l'art pour l'art’ tot politieke stellingname.

Van de jongste generatie dichter is de belangrijkste vertegenwoordiger *Otto René Castillo.* Als zeventienjarige studentenleider en beginnend schrijver, verliet hij zijn land in de massale exodus na de coup van 1954. Wanneer zich begin '60-er jaren in Guatemala een guerillabeweging vormt, die de gewapende strijd aanbindt met de na 1954 weer chronisch geworden militaire diktatuur, gaat Castillo terug om zich aan te sluiten, krijgt een leidinggevende positie in het bevrijdingsleger en komt in 1967 om in de strijd. Zijn met ingehouden woede geschreven gedichten over de misstanden in zijn land zijn gebundeld in *Kom mee, mijn land* (1965).

De recente literatuur van Honduras levert een beeld op dat alleen al kwa omvang schril afsteekt bij dat van Guatemala, waaraan het feit dat Honduras nog nooit een politieke lente heeft gekend niet vreemd zal zijn.

Voorzover valt na te gaan - informatie is nog veel schaarser dan t.a.v. de andere Midden-Amerikaanse landen - is de poëzie het sterkst vertegenwoordigd. De poezie die in het land zelf wordt uitgegeven staat bol van kritiekloze vaderlandsliefde (‘Oh, Honduras, moeder van helden en wijzen’), natuurverheerlijking, geleend existentialisme en overjarige weltschmerz. Iets minder muf is de poezie van *Roberto Sosa* (1930), die voor het grootste deel buiten Honduras is uitgegeven. Belangrijkste bundels: *De armen* (1968) - waaruit hieronder een voorbeeld - en *Een verdeelde wereld voor allen* (1971), dat de poezie-prijs van Casa de las Américas ontving. De thematiek beweegt zich tussen solidariteit met de vertrapte massa en het uitzichtsloze besef te behoren tot een onwaardige, verloederde elite.

El Savador heeft de afgelopen decennia een iets omvangrijker literaire produktie opgeleverd. Het belangrijkste op prozagebied zijn de romans van (de schrijfster) *Claribel Alegría* (1924) en *Manlio Arqueta* (1935). Eerstgenoemde heeft, in co-produktie met *Darwin Flakell*, haar Noord-Amerikaanse echtgenoot, *As van Izalco* (1966) geschreven, waarin de vrouwelijke hoofdpersoon, die - net als de schrijfster - in de Verenigde Staten woont, bij een bezoek aan haar ouderlijk huis in El Salvador ten prooi valt aan nostalgie (d.w.z. naar haar vroegere leven temidden van de Salvadorese upper-ten). Manlio Argueta beschrijft in *De vallei van de hangmatten* (1970) hoe een aantal Salvadorese studenten er zonder al te duidelijke politieke motivatie toe komt zich aan te sluiten bij de guerrilla.

Iemand die zich in het echt bij de guerrilla heeft aangesloten is de Salvadorese dichter *Roque Dalton* (1933), de tweede Midden-Amerikaanse dichter in dit korte overzicht die zich én

als dichter én als militant in dienst stelde van de bevrijding van zijn land. Na in 1960 ternauwernood te zijn ontkomen aan een doodvonnis van de diktatuur van het moment, verbleef hij permanent in ballingschap maar keerde regelmatig terug naar El Salvador om de strijd voort te zetten. Daarbij vond hij in 1975, onder nog onopgehelderde omstandigheden, de dood.

Zijn belangrijkste poeziebundels zijn *De vernederde aan de beurt* (1963), *Café en andere plaatsen* (1969, poezie-prijs van Casa de las Americas) en *De verboden verhalen van Kleinduimpje* (1974) (Klein-duimpje is de bijnaam die het kleine El Salvador in Latijns-Amerika heeft). Terwijl zijn Guatemalateekse kunst- en wapenbroeder *Castillo* nauwelijks woorden lijkt te kunnen vinden om de realiteit in zijn land te beschrijven, is Dalton, vooral in het begin, de dichter van de lange requisitoirs tegen alles wat hij aan misstanden in zijn land aantreft. In zijn latere werk neigt hij er steeds meer toe de feiten voor zich te laten spreken, eerst via maximaal objektieve beschrijving, later ook door gebruikmaking van bestaand tekstmateriaal, zoals kranteberichten, ambtelijke stukken, historische, ekonomische en technologische verhandelingen, en literaire teksten van andere schrijvers. Hoogtepunt - en eindpunt van deze ontwikkeling vormt de laatste bundel die voor zijn dood uitkwam, *De verboden verhalen van Kleinduimpje*, een montage van bestaande teksten en een klein aantal eigen toevoegingen, die een historisch, sociaal, ekonomisch, politiek en kultureel panorama van El Salvador oplevert, en een illustratie van de stelling van de Cubaanse schrijver Alejo Carpentier: ‘fantastische literatuur’ wordt in Latijns-Amerika geschreven door zo realistisch mogelijk de omringende realiteit weer te geven.

Roberta Sosa (Honduras) Van kind tot mens

Het is niet moeilijk een kind
over te laten aan de vogels.

Het emotieloos in de ogen
vol weerloze glans te kijken.

Het in een menigte
krijsend achter te laten.

De klare taal van zijn gebrabbel
niet te verstaan.

Of iemand te zeggen:
u mag het hebben.
Dat is eenvoudig,
doodeenvoudig.

Moeilijk is
het te maken
tot een echte mens

(uit: *De armen*)

Julio Fausto Aguilera (Guatemala)

In de woestijn
Jouw water,
Ligeia,
heeft heer
noch meester.

Als iemand
op jouw water recht heeft,
is hij het die omkomt van dorst
in de woestijn.

(uit: *Mijn vriendin de dood en andere levende gedichten*.)

Otto René Castillo (Guatemala) Katoenplukkers

I

Voor de katoenplukkers
is het al dag
lang voor hij aanbreekt,
en als de zon
op weg gaat,
hebben zij
al een lange afgelegd
op het stotende ritme
van hun ruggen
Ze zeggen
dat
als de nacht valt,
de donkere handen
van de katoenplukkers,
uit gewoonte,
als vanzelf,
nog steeds grijpen
naar witte dingen
opdat de wereld
gekleed kan gaan
en de behaaglijke warmte
van de bevoorrechte huid
niet wordt verstoord
door de rauwe vleugels
van de kou.
Ze zeggen
dat de katoenplukkers
zoveel zon
in hun gezicht
hebben verzameld
dat daarmee
duizend planeten
zouden kunnen

worden verlicht.

II

Macario Santiago
vertelt mij dit alles,
en zijn ogen,
die mij hogelijk
aankijken,
zijn een wereldomvattend
protest
tegen de honger.
En op de landkaart
van zijn gelaat
kan ik lezen
hoe moordend zwaar
zijn werk moet zijn.
Marcario Santiago
kan niet begrijpen
waarom hij nog steeds
zo slecht wordt betaald.
Macario Santiago,
katoenplukker,
begrijpt dat nog niet.

III

Maar Macario Santiago
begint al
kwaad te worden.
En zijn vuist ballend
vertelt hij ons
hoe na zijn lange
en droge werkdag
de opzichters afdingen
op het gewicht

van zijn zwoegen
en hem dan straffen,
waarvoor het volk
op een dag
wraak zal nemen
en van ons
grote offers aan goedheid
zullen worden gevraagd.
Maar Macario Santiago
is bezig te ontwaken.
En als hij eenmaal
voor altijd wakker is,
zal ook zijn lijden
geworden zijn tot kiem
voor een nieuwe dag!

(uit: *Kom mee, mijn land.*)

Augusto Monterroso (Guatemala) Mister Taylor

'Minder vreemd, maar ongetwijfeld representatiever', zei de ander vervolgens, 'is de geschiedenis van Mr. Taylor, die in het Amazoneoerwoud op hoofden jaagde'.

Wat vast staat is dat hij in 1937 vertrok uit Boston, Massachussets, alwaar hij zich zo druk had bezig gehouden met het kultiveren van zijn geest dat hij geen stuiver bezat. In 1944 duikt hij voor het eerst op in Zuid-Amerika, in het Amazone-gebied, waar hij op dat ogenblik leefde bij een inheemse stam waarvan de naam er niet toe doet.

Vanwege de kringen onder zijn ogen en zijn ondervoede voorkomen, stond hij hier al spoedig bekend als 'de arme yankee': de schoolkinderen wezen hem na en gooiden soms zelfs stenen naar hem, als hij voorbijkwam met zijn baard blinkend in de gouden stralen van de tropenzon. Maar Mr. Taylor leed hier niet onder, want hij had in het eerste deel van de *Verzamelde Werken* van William G. Knight gelezen dat armoede alleen oneervol is als je jaloers bent op de rijken.

Na enkele weken was de inheemse bevolking al volledig gewend aan zijn extravagante verschijning. Bovendien werd hij vanwege zijn blauwe ogen en zijn licht buitenlandse accent met zeer veel egards behandeld door de President en de Minister van Buitenlandse Zaken, die bang waren voor internationale verwikkelingen.

Hij was er zo ellendig aan toe, dat hij op een dag het oerwoud in trok om eetbare planten te zoeken. Hij had een aantal meters afgelegd zonder zijn hoofd ook maar één keer te durven omdraaien, toen hij bij toeval tussen het struikgewas twee indianenogen zag, die hem aandachtig gadesloegen. Een intense huivering kroop over Mr. Taylor's fijngevoelige rug. Maar onverschrokken trotseerde hij het gevaar en liep fluitend verder alsof er niets was gebeurd.

Met een sprong (die wij liever niet als 'katachtig' zouden omschrijven) stond de inboorling voor hem en zei:

'Buy head? Money, money.'

Hoewel slechter Engels nauwelijks mogelijk was, begreep de onstelde Mr. Taylor dat de indiaan hem een mensenhoofd te koop aanbood, dat op wonderbaarlijke wijze was verkleind en dat hij in zijn hand had.

Overbodig op te merken dat Mr. Taylor niet in staat was tot de aankoop. Hij deed dus of hij hem niet begreep, maar dat veroorzaakte bij de indiaan zo'n minderwaardigheidsgevoel over zijn gebrekkige kennis van het Engels, dat deze met veel excuses het hoofd aan Mr. Taylor kadoo gaf.

Uiterst voldaan keerde Mr. Taylor terug naar zijn hut. Toen hij 's avonds lag uitgestrekt op de schamele rieten mat die zijn bed was, keek Mr. Taylor, uitsluitend gestoord door het opgewonden zoemen van de muggen die ongegeneerd de

liefde bedrijvend rondvlogen, lange tijd geboeid naar zijn bizarre aanwinst. Waaraan hij nog het grootste esthetische genoegen beleefde was het één voor één tellen van de baard en snorharen, en het aankijken van de twee oogjes die hem half spottend, hald dankbaar voor zijn eerbiedige aandacht leken toe te lachen.

Groot erudiet als hij was, placht Mr. Taylor zich over te geven aan filosofische bespiegelingen, maar deze keer kon hij nauwelijks behagen scheppen in zijn overpeinzingen en besloot hij het hoofd kadoo te doen aan een oom, Mr. Rolston, die in New York woonde en vanaf zijn vroegste jeugd had blijkgegeven van een grote voorliefde voor de kultuuruitingen van de volkeren van Latijns-Amerika.

Enige dagen later bereikte Mr. Taylor het verzoek van zijn oom - nadat deze eerste de belangrijke vraag naar zijn gezondheidstoestand had gesteld - om hem er nog vijf te sturen. Mr. Taylor kwam gaarne tegemoet aan Mr. Rolston's bevlieging, en kon - het is niet duidelijk hoe - per omgaande ‘tot zijn genoegen voldoen aan het verzoek’. Daarvoor zeer erkentelijk, bestelde Mr. Rolston er nog eens tien. Mr. Taylor prees zich gelukkig hem ‘tot zijn grote genoegen van dienst te kunnen zijn’. Maar toen zijn oom hem een maand later vroeg er twintig te sturen, zei iets binnenin Mr. Taylor, die ondanks zijn lompe, baardige voorkomen over een verfijnd artistiek gevoel beschikte, dat zijn oom handel dreef met de hoofden.

En zo was het inderdaad. Zonder er doekjes om te winden, maakte Mr. Rolston hem een en ander duidelijk in een gloedvolle brief, gesteld in ondubbelzinnig kommerciële termen die de fijnbesnaarde Mr. Taylor in opperste vervoering brachten.

Onmiddellijk werd besloten tot een vennootschap, waarin Mr. Taylor's aandeel zou bestaan uit het verwerven en versturen van in massaproduktie verkleinde hoofden, terwijl Mr. Rolston deze zo duur mogelijk zou verkopen in hun land.

De eerste dagen legden bepaalde lokale figuren nog een aantal vervelende obstakels in de weg, maar Mr. Taylor, die in Boston de hoogste kwalifikaties had verkregen voor een essay over Joseph Henry Silliman, ontpopte zich als een waar politicus en verkreeg van de autoriteiten niet alleen de vereiste exportvergunning, maar bovendien het monopolie voor negenennegentig jaar. Zonder al te veel moeite wist hij de Uitvoerende Krijger en de Wetgevende Medicijnmannen ervan te overtuigen dat deze vaderlandslievende maatregelen de gemeenschap spoedig grote rijkdom zouden brengen en dat weldra de inboorlingen hun dorst zouden kunnen lessen (iedere keer dat zij even pauze hielden bij het verzamelen van hoofden) met een koele frisdrank, waarvoor hij zelf de magische formule zou verschaffen.

Toen de leden van de Kamer van Koophandel, na een korte maar krachtige intellektuele inspanning, al deze voordelen inzagen, werden zij overmand door vaderlandsliefde en vaardigen zij binnen drie dagen een dekreet uit dat het volk meer verkleinde hoofden moest produceren.

Enige maanden later werden, zoals bekend, in Mr. Taylor's vaderland de hoofden tot een rage. Eerst waren zij nog het exklusieve privilege van de allerrijkste families; maar demokratie is

demokratie en niemand kan ontkennen dat zij na enkele weken zelfs binnen het bereik van een schoolmeester waren gekomen.

Een gezin zonder hoofd werd beschouwd als een onvolledig gezin. Al spoedig verschenen de verzamelaars op het toneel en daarmee de tegenstellingen: op een gegeven ogenblik werd het bezit van zeventien hoofden beschouwd als ordinair, maar was het sjiek om er elf te hebben. Tenslotte werden ze zo algemeen dat de echte fijnproevers hun belangstelling begonnen te verliezen en alleen nog bij uitzondering een hoofd kochten, als dit door de een of andere bijzonderheid boven de grauwe middelmaat uitsteeg. Een zeer bizar exemplaar, met een Pruisische snor, dat levend had toebehoord aan een meermalen gedekoreerde generaal, werd geschonken aan het Danfeller Instituut, welke instelling spoorslags drie en een half miljoen dollar ter beschikking stelde voor het verder ontwikkelen van deze intrigerende kultuuruiting van de volkeren van Latijns-Amerika.

Inmiddels was de stam er dusdanig op vooruit gegaan dat zij al beschikte over een trottoir rond het Wetgevende Paleis. Op zondagen en op Nationale Onafhankelijkheidsdag maakten hier de leden van het Congres, kuchend, waardig glimlachend en trots als pauwen, een rondje op de fietsen die de Firma hun had geschonken.

Maar het kan natuurlijk niet altijd voor de wind gaan. Op het moment dat dit het minst werd verwacht, ontstond het eerste hoofdentekort.

En toen begon het pas goed.

Sterfgevallen alleen waren niet meer voldoende. In een opwelling van eerlijkheid bekende de Minister van Gezondheidszorg aan zijn vrouw, in het donker van een broeierige nacht en nadat hij plichtmatig een poosje haar borsten had gestreeld, dat hij zich niet in staat achtte het sterftecijfer op een niveau te brengen dat strookte met de belangen van de Firma, waarop zij antwoordde dat hij zich geen zorgen moest maken, dat hij wel een oplossing zou vinden en dat ze maar moesten gaan slapen.

Om het administratieve tekort te kompenseren waren krachtige maatregelen vereist en zo werd op rigoureuze wijze de doodstraf ingesteld.

De juristen overlegde en stelden straffen, die varieerden van ophanging tot exekutie, afhankelijk van de ernst van het geval, op de meest onbenullige overtreding.

Een simpele vergissing werd een strafbaar feit. Als iemand zich bijvoorbeeld in een alledaagse konversatie liet ontvallen ‘Het is warm’, en daarna met de thermometer kon worden aangetoond dat de warmte nogal meeviel, dan werd de delinkwent, na het betalen van een klein bedrag, ter plaatse gelikwideerd, waarna zijn hoofd voor de Firma was en - de eerlijkheid gebiedt het te zeggen - de romp en ledematen voor de nabestaanden.

De nieuwe ziektewetgeving deed veel stof opwaaien en werd druk besproken op de Ambassades en Ministeries van Buitenlandse Zaken van bevriende mogendheden.

Op grond van deze gedenkwaardige wetten kregen ernstig zieken vierentwintig uur de tijd om hun papieren in orde te maken en te sterven; maar als zij geluk hadden en er binnen deze termijn in slaagden hun familie te besmetten, kregen zij evenzoveel maanden uitstel als zij verwanten besmet hadden. Iemand die aan een onschuldig kwaaltje leed of zich gewoon niet lekker voelde verdiende de nationale minachting en kon ongestraft op straat in het gezicht worden gespuugd. Voor het eerst in de geschiedenis werd openlijk het belang erkend van artsen (waaronder verscheidene kandidaten voor de Nobelprijs) die niemand genazen. Overlijden werd tot voorbeeld

van het meest verheven patriottisme, niet alleen op nationaal maar ook op kontinentaal niveau.

Door de enorme groei van aanverwante bedrijfstakken (in de eerste plaats de doodskistenindustrie, die met de technische bijstand van de Firma tot grote bloei kwam) brak voor het land, zoals men dat noemt, een periode van ekonomische hoogkonjunktuur aan. Het voornaamste bewijs hiervan was een tweede, lommerrijk trottoir, waarover in het melancholieke licht van goudgele herfstnamiddagen de echtgenotes van de parlementariërs wandelden, en met hun mooie hoofdjes knikten van ja hoor, alles naar wens, wanneer een overijverige journalist met een stralende glimlach de hoed voor hen afnam.

Terloops zij herinnerd aan het geval van een van deze journalisten, die op een keer hard moest niezen zonder een goede reden te kunnen opgeven, en werd beschuldigd van extremisme en gefusilleerd. Pas na zijn heldhaftige dood erkenden de taalgeleerden van de Academie dat deze journalist een van de knapste koppen van het land was; maar na verkleind te zijn was het verschil nauwelijks te zien.

Wat Mr. Taylor betreft, die was inmiddels opgeklommen tot speciaal adviseur van de Constitutionele President. Als voorbeeld van wat de persoonlijke inspanning van het individu vermag, was hij nu multimiljonair, zonder hierdoor een oog minder dicht te doen, want hij had in het laatste deel van de *Verzamelde Werken* van William G. Knight gelezen dat rijk zijn niet oneervol is als je niet op de armen neerkijkt.

En hier moet, ik geloof voor de tweede keer, worden opgemerkt dat het niet altijd voor de wind kan gaan.

Ten gevolge van de bloeiende handel was op een zeker ogenblik de lokale bevolking bijna volledig teruggebracht tot de autoriteiten plus dames en journalisten plus dames. Mr. Taylor zag weldra in dat de enige oplossing bestond uit het aanstichten van oorlog met de naburige stammen. Zoals voor de hand ligt. De vooruitgang.

Met behulp van enige lichte kanonnen werd de eerste stam in amper drie maanden tijd tot de laatste man onthoofd. Mr. Taylor kreeg de smaak te pakken van gebiedsuitbreiding. Een tweede stam onderging het zelfde lot, en vervolgens een derde en een vierde en een vijfde. De vooruitgang verbreidde zich zo snel dat het moment aanbrak waarop, ondanks alle inspanningen van de technici, geen naburige stammen om te bevechten meer te vinden waren.

En dat was het begin van het einde.

De trottoirs begonnen in verval te raken. Hoogstzelden zag men nog een dame wandelen, of een bekroond dichter met zijn bundel onder de arm. Beide trottoirs vielen weer ten prooi aan het onkruid, dat de delikate damesvoetjes het lopen bemoeilijkte. Net als hoofden werden ook fietsen steeds zeldzamer en er werd nauwelijks nog opgewekt gegroet.

De doodskistenfabrikant was somberder dan

ooit. En iedereen had het gevoel ontwaakt te zijn uit een mooie droom, de schitterende droom waarin je een zak boordevol gouden munten vindt en hem onder je kussen legt en dan verder slaapt en de volgende morgen alleen een lege plek vindt.

Niettemin bleef men, zo goed en zo kwaad als het ging, handelen in hoofden.

Maar men sliep steeds slechter, uit angst de volgende dag veranderd te zijn in exportprodukt.

In Mr. Taylor's geboorteland nam uiteraard de vraag nog steeds toe. Dagelijks werden nieuwe uitvindingen gelanceerd, maar in zijn hart geloofde eigenlijk niemand hierin en wilde iedereen Latijns-Amerikaanse hoofden.

Het was kort voor de laatste krisis. Mr. Rolston, de wanhoop nabij, vroeg om steeds meer hoofden. Hoewel de aandelen van de Firma waren gekelderd, geloofde Mr. Rolston stellig dat zijn neef op de een of andere manier de situatie zou redden.

De transporten, vroeger dagelijks, liepen terug tot één per maand, en bestonden nu uit alle mogelijke hoofden: kinderhoofdjes, dameshoofden, parlementariërshoofden.

En van de ene dag op de andere stopten zij volledig.

Op een sombere, grauwe vrijdag besloot Mr. Rolston, net terug van de Beurs en nog verdwaasd van het geschreeuw en het jammerlijke schouwspel van zijn in paniek geraakte vrienden, uit het raam te springen (in plaats van een revolver te gebruiken, omdat hij niet tegen de harde knal kon), toen hij een postpakket openmaakte en daarin het verkleinde hoofd van Mr. Taylor aantrof, dat hem van verre, vanaf de wildstromende Amazone aangrijnsde met het gemaakte lachje van een kind dat zegt: ‘Sorry, ik zal het nooit meer doen.’

(uit: *Verzamelde Werken en andere verhalen*)

Roque Dalton (El Salvador)
de oorlog

is een voortzetting, met andere middelen,
   van de politiek,
   en de politiek is de kwintessens van de ekonomie (Materiaal voor een gedicht)

(fragment)

I

Tegucigalpa, 25 mei 1969 (AP). In een redevoering over de gevolgen van de Midden-Amerikaanse ekonomische integratie voor zijn land, verklaarde de Minister van Buitenlandse Zaken van Honduras dat het tandbederf onder de Hondurese jeugd toeneemt door het gebruik van in El Salvador gefabriceerde tandpasta van het merk *Colgate.*

II

San Salvador, 26 mei 1969 (UPI). De Staatssekretaris voor Economische Integratie (Ministerie van Economische Zaken) van El Salvador, in antwoord op de beschuldigingen van de Hondurese Minister van Buitenlandse Zaken, dat een aantal door Honduras geïmporteerde Salvadorese produkten van inferieure kwaliteit zouden zijn, heeft hiertegenover in felle bewoordingen aangevoerd dat de in Honduras gefabriceerde briljantine van het merk *Glostora* roos veroorzaakt.

III

Manaqua, 27 mei 1969 (AFP). De ambassadeurs van Honduras en El Salvador in Nicaragua hebben elkaar ervan beschuldigd in dienst te staan van 'een diktatuur' en de agent te zijn van ekonomische agressie van het ene land tegen het andere. El Salvador wordt er door Honduras van beschuldigd grote hoeveelheden in El Salvador klandestien gestookte whisky naar Honduras te smokkelen. Honduras wordt er door El Salvador van beschuldigd overhemden van Belgisch fabrikaat met Hondurees etiket op de Gemeenschappelijke Midden-Amerikaanse Markt te brengen, met het doel schade te berokkenen aan de kledingindustrie van El Salvador.

IV

Mexico, 27 mei 1969 (AP). Dr. Ramón Villeda Morales, ex-president van Honduras, heeft tegenover Associated Press verklaard dat Salvadorese industriëlen, gesteund door machtige buitenlandse monopolies, er op uit zijn de opkomende Hondurese industrie te vernietigen om haar plaats op de Gemeenschappelijke Midden-Amerikaanse Markt over te kunnen nemen. Zinspelend op de rol die Honduras van oudsher vervult als leverancier van levensmiddelen en andere agrarische basisbehoeften aan El Salvador, gaf expresident Villeda aan El Salvador de raad: 'Bijt niet in de hand waaruit je eet'.

V

Guatemala, 28 mei 1969 (AFP) De ambassadeurs en militaire zaakgelastigden van de Verenigde Staten in Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua en Costa Rica zijn gedurende drie dagen bijeen geweest in Guatemala om met hoge funktionarissen van het State Department en het Pentagon de situatie in Midden-Amerika te bespreken. De Noord-Amerikaanse diplomaten wilden niets zeggen over de inhoud van de besprekingen, die zij bestempelden als 'routine-kwestie'.

VI

Havana, 30 mei 1969 (PL). Het officiële dagblad *Granma* merkt in een commentaar op dat de ekonomische integratie van Midden-Amerika een onnatuurlijke zaak is omdat de ekonomieën van de vijf landen met elkaar konkurreren in plaats van elkaar

aan te vullen. De vijf landen wedijveren om een plaats op de Wereldmarkt voor hun koffie, bananen en suiker, welke situatie nog wordt versterkt door hun konkurrentiestrijd om de afzet van hun industriële produkten binnen de Gemeenschappelijke Markt. De enige die profiteert van de Midden-Amerikaanse integratie, aldus *Granma*, is het imperialisme.

VII

San Salvador, 30 mei 1969, *La Prensa Gráfica.* De Midden-Amerikaanse en Caraïbische Voetbalfederatie (CONCACAF) heeft de data vastgesteld voor de wedstrijden tussen de landenploegen

van Honduras en El Salvador, waarin uitgemaakt moet worden welk van de twee landen zal deelnemen aan de eindronden van het Wereldkampioenschap Voetbal, dat in 1970 in Mexico zal plaatsvinden.

VIII

Sociale problemen van Midden-Amerika (Redactioneel artikel in *Opinión Estudiantil*, San Salvador). Door verschillende oorzaken (de massale slachting van 1932, de koncentratie van het grondbezit, de chronische werkloosheid en de honger) is een zeer groot aantal inwoners van het overbevolkte El Salvador naar het buitenland vertrokken. In San Francisco, Californië, wonen meer dan 35.000 Salvadorezen. In Mexico, meer dan 60.000, in de meeste gevallen illegaal. In Guatemala ongeveer 75.000. In Honduras is het aantal Salvadorezen gestegen tot meer dan 350.000, merendeels arme boeren die zonder officiële toestemming wonen op braakliggende stukken grond in het dunbevolkte Honduras.

IX Liefdesgedicht

Zij die het Panama-kanaal hebben verbreed
(en ‘silver roll’ werden genoemd in plaats van ‘gold roll’),
die de Stille Oceaan-vloot hebben gerepareerd
op de vlootbases van Californië,
zij die wegteerden in de kerkers van Guatemala,
van Mexico, van Honduras, van Nicaragua, beschuldigd
van diefstal, van smokkel, van oplichting,
van honger,
de altijd van alles verdachten,
(‘hierbij stel ik voornoemde persoon te uwer beschikking,
die verdacht wordt van leegloperij
met als verzwarende omstandigheid zijn Salvadorese nationaliteit’)
zij die bars en bordelen bevolkten
in de steden en havens van heel Midden-Amerika,
(‘De Blauwe Grot’, ‘Het Broekje’, Happyland’),
die in den vreemde maïs zaaiden midden in het oerwoud,
de koningen van de rode bladzijde,
zij die godweetwaarvandaan komen,
de beste handwerkslieden ter wereld,
zij die bij de grens met kogels werden doorzeefd,
zij die stierven aan malaria,
een schorpioenbeet of gele koorts,
in de hel van bananenvelden,
zij die dronken huilden om hun volkslied
in een orkaan op zee of een sneeuwstorm in het Noorden,
de verworpenen, de bedelaars, de marihuanaverkopers.
die godvergeten boerenkinkels,
zij die nauwelijks terug konden,
zij die wat meer geluk hadden,
zij die zich nooit kunnen legitimeren,
de voetvegen, de sjacheraars, de alleseters,

zij die als eersten het mes trekken,
de armste stakkers ter wereld,
mijn landgenoten,
mijn broeders.

(........................)

XI

Toeristische informatie: El Salvador heeft een oppervlakte van 21.393 km^2 en 3.750.000 inwoners. Honduras is 141.521 km^2 groot, met 2.250 inwoners. Terwijl Hônduras 15 inwoners per vierkante kilometer telt, heeft El Salvador er 178. De president van Honduras is generaal Oswaldo López Arellano, opgeleid aan Noord-Amerikaanse militaire academies. De president van El Salvador is generaal Fidel Sánchez Hernández, die zijn opleiding heeft genoten aan Noord-Amerikaanse militaire academies, waarnemer was voor de Noord-Amerikaanse VN in de Koreaanse oorlog, en ex-voorzitter van de Interamerikaanse Verdedigingsorganisatie.

XII

Guatemala, 31 mei 1969 (kommentaar van de reizende verslaggever van het Engelse blad *The Economist*). De buitenlandspecialisten zijn optimistisch gestemd ten aanzien van Midden-Amerika, nadat de regering Sánchez van El Salvador, met bescheiden gebruikmaking van geweld, een eind heeft gemaakt aan twee jaar van stakingen op een schaal als in veertig jaar in dit land niet was voorgekomen, en nadat het militaire bewind van Guatemala naar eigen zeggen heeft afgerekend met de revolutionaire beweging die onrust zaaide in het land van de eeuwige lente. In Honduras echter, heeft de regering Arellano zich nog niet kunnen konsolideren, ten gevolge van een sterke beweging onder de boerenbevolking die dreigt gewelddadige vormen aan te nemen, de felle oppositie van liberale zijde tegen de meest rechtse vleugel van het leger, en de groeiende ontevredenheid onder studenten en leraren, die tot uitdrukking komt in stakingen en ongeregeldheden.

XIII

Verklaring van de President van Honduras: In overeenstemming met de geest van onze tijd en uitsluitend gericht op de grootheid van ons land, en zonder afbreuk te doen aan de constitutionele democratie, het privé-eigendom en de vrije onderneming, heeft de regering van Honduras voor het gehele nationale grondgebied een Landhervorming afgekondigd.

XIV

Monoloog van een zowel progressieve als gewiekste Hondurese planoloog(in de versie van Orlando Fernández). Om de door de *Alliance for Progress* bepleite landhervorming uit te voeren, moet een hoeveelheid grond worden verdeeld. De vraag is *welke* grond. Een aantasting van het grondbezit van de Noord-Amerikaans United-Fruit Company is per definitie uitgesloten. Als wij aan het grootgrondbezit van de Hondurese oligarchie komen, wordt de Landhervorming bestempeld als kommunistisch. Onze bossen daarvoor gebruiken zou erg duur zijn. Dus als enige blijft over de grond die wordt bewerkt door Salvadorese immigranten, in totaal.370.000 hektare. Hun grond onteigenen is een daad van vaderlandsliefde, omdat wij aldus voor Honduras de grond terugwinnen die in buitenlandse handen is. Dat de *United-Fruit* ook buitenlands is? Dat is iets anders. Een simpel reken-

sommetje: de Salvadorezen die met hun aanwezigheid een territoriale bedreiging voor Honduras vormen, zijn 300.000 in getal, terwijl er niet meer dan 3.000 Amerikanen zijn, en dezen bovendien meehelpen aan onze ontwikkeling. Daarbij komt dat wij zo het bewijs kunnen leveren van onze praktische instelling: wij doen dan namelijk het zelfde als de Noord-Amerikaanse landhervormers die de grond verdeelden die was afgenomen van de indianen. En als laatste, om te bewijzen dat wij radikaal zijn, zullen wij de Salvadorezen onteigenen zonder enige schadevergoeding.

(........................)

XVII

Tegucigalpa, juni 1969. Honduras heeft met 2-0 gewonnen van El Salvador in de eerste wedstrijd voor de eindronden van het Wereldkampioenschap. De nacht voor de wedstrijd hielden Hondurese militairen en honderden automobilisten zich op voor het hotel van de Salvadorese spelers, waar zij vuurwerk afstaken en claxonneerden om het Salvadorese elftal uit de slaap te houden.

(........................)

XIX

Tegucigalpa, eerste week van juni (*El Día*, ochtendeditie). De Minister van Financiën van Honduras heeft verklaard: ‘De illegale Salvadorezen moeten Honduras verlaten. El Salvador moet zelf opdraaien voor zijn overbevolking.’

(........................)

XXII

San Salvador, 15 juni 1969 (AFP). Uit Honduras komen berichten dat para-militaire groepen, waaronder een extreem-rechtse groepering genaamd ‘De Wilde Vlek’, honderden Salvadorese boeren, die al sinds jaren in Honduras zijn gevestigd, met geweld van hun grond verdrijven. Talloze Salvadorese gezinnen zijn reeds naar hun geboorteland teruggekeerd, hetgeen het begin zou kunnen zijn van een massale exodus van de gehele Salvadorese kolonie in Honduras.

(........................)

XXIV

San Salvador, 17 juni 1969 (AFP) De Salvadorese pers vraagt de regering Sanchez unaniem om ‘drastische maatregelen tegen Honduras’.

XXV

Washington, 20 juni 1969. El Salvador heeft Honduras beschuldigd van ‘genocide door middel van uitdrijving’. Honduras wees de beschuldiging van de hand en verweet El Salvador het voorbereiden van agressie tegen Honduras. Op sommige plaatsen zou het tot een treffen zijn gekomen tussen grenspatrouilles van de twee landen. In welingelichte kringen wordt gefluisterd dat de twee landen spoedig hun diplomatieke relaties zullen verbreken.

XXVI

San Salvador, 23 juni 1969 (UPI). In het Nationale Stadion te San Salvador, heeft El Salvador met 2-0 gewonnen van Honduras, waardoor na de twee gespeelde wedstrijden nog onbeslist is welk van de twee landen naar het Wereldkampioenschap gaat. De Hondurese spelers waren, onder bewaking van soldaten met mitrailleurs, in Volkswagens één voor één naar het stadion gekomen, en waren aldus tot aan de rand van het veld gebracht. Groepen Salvadorezen, waaronder het hoofd van de Inlichtingendienst en van de Nationale Garde, generaal José Alberto Medrano (die door de oppositie van het bewind wordt gebrandmerkt als CIA-agent), poogden de avond tevoren bij het hotel van het Hondurese elftal de rust te verstoren om de spelers het slapen onmogelijk te maken. Toen de ordeverstoringen zich uitbreidden, opende de politie het vuur op de menigte. Twee nog ongeïndentificeerde personen kwamen om, en zeven studenten werden gearresteerd. Door een Molotovcocktail raakte de deur van het nabijgelegen hoofdpostkantoor in brand. In het stadion werden Hondurese supporters lastig gevallen door fanatieke Salvadorezen. Bij het spelen van het Hondurese volkslied werd door Salvadorese supporters gefloten en een obscene tekst meegezongen. De beslissingswedstrijd zal plaatsvinden op neutraal terrein, waarschijnlijk Guatemala of Mexico.

(........................)

XXX

San Salvador, 30 juni 1969 (AFP). De uittocht van Salvadorezen uit Honduras neemt steeds omvangrijker vormen aan. Volgens officiële cijfers zijn al meer dan 75.000 Salvadorezen naar hun geboorteland teruggekeerd en neemt het aantal per uur toe. De welbekende grootgrondbezitter en industriëel, E. Regalado Baghi, heeft in een niet in de Salvadorese pers gepubliceerde verklaring gezegd: ‘Het moment om de wapens op te nemen is aangebroken. Of wij gebruiken ze tegen de regering van

Honduras, of wij zullen ze spoedig moeten gebruiken tegen het overschot aan Salvadorezen in dit land’.

(.........................)

XXXIV

HONDURAS OP TWEE PLAATSEN BINNENGEVALLEN DOOR SALVADORESE TROEPEN:

....

HEVIGE GEVECHTEN GEMELD IN GRENSGEBIED.

....

SALVADORESE LEGER OP 75 KM VAN TEGUCIGALPA. OAS ROEPT OP TOT STAAKT HET VUREN.

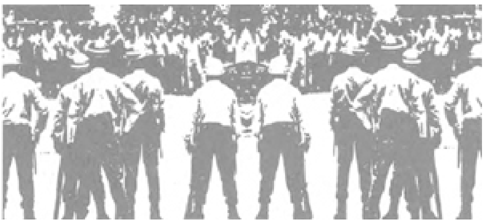
....

WAPENSTILSTAND OVEREENGEKOMEN. SPOEDIG ONDERHANDELINGEN OVER TERUGTREKKING VAN TROEPEN.

XXXV Enkele vragen

....

‘Waarom besloot de regering van El Salvador tot een invasie van Honduras en wachtte zij niet het rapport af van de Commissie voor de Mensenrechten van de OAS?’ Luis Fuentes Rivera, *Het Conflict tussen Honduras en El Salvador*, 1969.


De verkalingen zijn van Arie Sneeuw

(‘... het standpunt van de OAS was ongunstig voor El Salvador; de OAS was niet voornemens de regering van Honduras van genocide te beschuldigen, en zou dus geen maatregelen treffen om de terugkeer van Salvadorezen tegen te gaan. In feite waren de konklusies van de Commissie voor de Mensenrechten vernietigender voor El Salvador dan voor Honduras: beide regeringen wordt verweten niets gedaan te hebben om de konflikten n.a.v. de voetbalwedstrijden te voorkomen, maar in de eerste plaats de regering van El Salvador, waar de ongeregeldheden het grootst waren, en er wordt met nadruk op gewezen dat dit land nooit doeltreffende maatregelen heeft genomen om de massale emigratie van Salvadorezen naar Honduras te voorkomen, m.a.w. de interne verhoudingen in El Salvador worden aan de kaak gesteld als oorzaak van de emigratie...’ *Ibidem*

....

Alvorens haar leger van Hondurees grondgebeid terug te trekken, stelde de regering van El Salvador twee eisen aan die van Honduras: a) dat het leven, de bezittingen en het veblijf van Salvadorezen in Honduras werden gegarandeerd; b) dat de verantwoordelijken voor gewelddaden jegens Salvadorezen zouden worden gestraft. Vervolgens trokken de Salvadorese troepen terug zonder dat aan deze twee voorwaarden was voldaan. Als El Salvador de situatie militair gezien onder kontrole had en de uitspraken van de OAS in het openbaar van de hand had gewezen, wie of wat dwong dan tot de aftocht?

Wie, welke krachten hadden uiteindelijk baat bij het konflikt tussen Honduras en El Salvador?

XXXVI Overpeinzing

Er bestaan geen ‘raadsels van de geschiedenis’. Alleen vervalsingen van de geschiedenis,
de leugens van de schrijvers van de geschiedenis.

De geschiedenis van de zogenaamde ‘voetbaloorlog’ is geschreven door CIA en Pentagon
en de geheime diensten van de regeringen van El Salvador en Honduras
en de klerken van de oligarchie van beide landen, de publiciteitsagenten van de Integratie-industrie, de public relations en marketing-experts voor Midden-Amerika,

de scherpzinnige en meestal anonieme kommentators, de kroniekschrijver en reporters
van de Grote Midden-Amerikaanse Pers (Radio & TV including),
de Dienst Voorlichting en Psychologische Oorlogsvoering
van de gezamelijke Midden-Amerikaanse Generale Staven, etc. etc.

De vervalsing van de geschiedenis van deze oorlog is haar voortzetting met andere middelen;
de voortzetting van de echte oorlog
die ogenschijnlijk ging tussen El Salvador en Honduras
is de oorlog van imperialisme-oligarchie-bourgeoisie-regeringen
tegen de volkeren van Honduras en El Salvador.

XXXVII Enkele resultaten van het konflikt (tot nu toe)

TUSSEN DE 250 EN 300 DODEN EN DUIZEND GEWONDEN BIJ ELK VAN BEIDE LEGERS.

MEER DAN VIJFDUIZEND DODEN ONDER DE BURGERBEVOLKING (MERENDEELS HONDUREZEN).

VERSCHEIDENE HONDURESE GRENSDORPEN WEGGEVAAGD DOOR ARTILLERIEVUUR EN BAZOOKA'S.

WEDERZIJDSE HAAT TUSSEN TWEE BROEDERVOLKEN.
KONCENTRATIEKAMPEN VOOR SALVADOREZEN IN HONDURAS.

TIENDUIZEND SALVADOREZEN GEMOLESTEERD EN VAN HUN GROND VERDREVEN.

PLUNDERING VAN HONDURESE DORPEN DOOR SOLDATEN VAN HET SALVADORESE LEGER.

HONDUREZEN IN EL SALVADOR VERMOORD VANWEGE HUN NATIONALITEIT.

HONDURESE EN SALVADORESE OPPOSITIONELEN EN REVOLUTIONAIREN IN ELK VAN DE BEIDE LANDEN VERMOORD OMDAT ZIJ AFKOMSTIG ZOUDEN ZIJN UIT HET LAND VAN DE ‘VIJAND’.

VOLGENS OFFICIELE OPGAVE 20 MILJOEN DOLLAR AAN KOSTEN IN ELK VAN BEIDE LANDEN.

TIJDELIJKE KONSOLIDATIE VAN DE BEIDE MILITAIRE DIKTATUREN OP BASIS VAN DE ZOGENAAMDE NATIONALE EENHEID TEGEN DE VIJANDEN VAN HET VADERLAND.

....

HERBEWAPENING EN MODERNISERING VAN HET SALVADORESE LEGER ONDER SUPERVISIE VAN NOORD-AMERIKA.

HERBEWAPENING EN MODERNISERING VAN HET HONDURESE LEGER ONDER SUPERVISIE VAN NOORD-AMERIKA.

VERSTERKING VAN HET NOORD-AMERIKAANSE MILITAIRE APPARAAT EN GEHEIME DIENSTEN IN HEEL MIDDEN-AMERIKA.

....

TIENDUIZENDEN SALVADOREZEN DIE HONGEREND VAN HONDURAS NAAR EL SALVADOR TREKKEN EN VAN EL SALVADOR NAAR HONDURAS. IN HONDURAS HEBBEN ZIJ GEEN GROND MEER: IN EL SALVADOR HEBBEN ZIJ NOCH GROND NOCH WERK: ZIJ ZIJN NOCH SALVADOREZEN NOCH HONDUREZEN: ZIJ ZIJN ARMEN.

(uit: *De verboden verhalen van Kleinduimpje*)

Thomas Bernhard vertaald
Albert Hijdra

De volgorde waarin vertalingen van romans van de Oostenrijkse auteur Thomas Bernhard in Nederland verschijnen is niet dezelfde als die waarin deze romans oorspronkelijk zijn verschenen, en dat is misschien wel aardig ook, omdat men met ‘De oorzaak’ een sleutel in handen heeft tot de rest van zijn omvangrijk werk, waarvan kortgeleden nu ook ‘Das Kalkwerk’ in vertaling is verschenen (De Kalkfabriek).

De in '75 en '76 verschenen autobiografische romans ‘Die Ursache’ en ‘Der Keller’ helderen veel op van de wat duisterder aspecten van het oudere werk, waaronder ‘De Kalkfabriek’ (1970), en wat mij betreft niet eens omdat men zicht krijgt op de bronnen van Bernhards thematiek, maar veel meer omdat in deze beide boeken duidelijk wordt op welke wijze Bernhard van de werkelijkheid literatuur maakt, iets dat uit de chaos van gedachtenspinsels waarmee bijvoorbeeld ‘De Kalkfabriek’ vol staat, veel moeilijker is af te leiden.

Het meest in het oog springende vormkenmerk van Bernhards proza is wel de hoge mate van *abstractie* die in deze als romans, novellen en verhalen, en toch niet als filosofische of wetenschappelijke werken aangeboden teksten, de boventoon voert. Ook in zijn het meest op de concrete werkelijkheid betrokken werk, de eerder genoemde biografische schetsen, is dit kenmerk overduidelijk aanwezig, en deze boeken zijn dáárom zo verhelderend, omdat hierin de werkelijkheid die uitgangspunt is voor Bernhards abstracties voor de lezer duidelijker herkenbaar is dan die in zijn andere boeken.

‘De oorzaak’ bijvoorbeeld gaat over Bernhards internaatstijd, ongeveer van zijn twaalfde tot zijn vijftiende jaar, en deze mededeling alleen al moet bij lezers en bioscoopgangers, al hebben ze zelf nooit op een internaat gezeten, toch de nodige attributen oproepen: slaapzalen, onbeschaafde grove klasgenoten, een stuk of wat tirannen als leraren en één of twee meer menselijke, enzovoort. Het zijn elementen die in ‘De oorzaak’ inderdaad ook alle voorkomen, maar heel summier aanleiding gevend tot lange bespiegelingen over de matheid en de zinloosheid van dit bestaan. De ik-figuur bijvoorbeeld besteed alle tijd die hij voor zichzelf mag gebruiken aan vioolspelen op een plaats waar hij ongestoord alleen kan zijn: een groot schoenenhok. Hij doet dit niet omdat zijn liefde voor het vioolspel zo groot is, maar omdat dit de enige manier is waarop hij zich geconcentreerd aan zijn zelfmoordfantasiën, -overwegingen en soms ook zwakke - pogingen kan overgeven. Ik zou na lezing van het boek geen schets kunnen maken van dit schoenenhok, Bernhard heeft het nauwelijks beschreven, eigenlijk alleen maar genoemd, maar dan wel op de hem eigen manier: in bijna elke zin die aan dit zelfmoordritueel in het schoenenhok gewijd is, komt het woord ‘schoenenhok’ ook voor, soms meer dan een keer, zodat er een soort bladzijdenlange enumeratie ontstaat van steeds hetzelfde onderwerp. Daar komt nog bij dat, wanneer Bernhard dit procédé toepast, veel van die zinnen ook nog bijna hetzelfde zijn, alleen de volgorde van de woorden is wat anders, a en b wordt b en a, enzovoort. Dat schoenenhok wordt uiteindelijk hierdoor, en niet doordat aan de fysische verschijning ervan gedetailleerde aandacht is besteed, tot een fascinerend symbool van de zieke atmosfeer in Salzburg en in het internaat in het bijzonder, zoals die door de ik-figuur ervaren wordt.

Nu is het woord 'symbool' wel gevallen, maar het lijkt me toch te simpel Bernhard voor een symbolist te houden, daarvoor worden de zaken waaraan hij zoveel abstracte betekenissen hecht van teveel kanten belicht en bovendien te weinig eenduidig van betekenis voorzien. Er wordt niet een persoonlijke (particuliere) gebeurtenis gespiegeld aan een zaak met een typische (universele) betekenis, maar het tegengestelde vindt plaats, stukken concrete werkelijkheid worden *voorbeelden* van een veel essentiëler geestelijk proces.

'Der Keller' gaat over Bernhards ervaringen in een levensmiddelenbedrijf waarin hij na afloop van de tweede wereldoorlog werkt. De beslissing het gymnasium te verlaten en naar het arbeidsbureau te stappen om een baantje te zoeken speelt in het boek een grote rol, en de wijze waarop dit proces wordt beschreven illustreert het hierboven beweerde.

'Ich wusste, warum ich die Beamtin im Arbeitsamt Dutzende von Karteikarten aus dem Karteikasten herausnehmen hatte lassen, ich wollte *in die entgegengesetzte Richtung,* diesen Begriff *in die entgegengesetzte Richtung* hatte ich mir auf dem Weg in das Arbeitsamt immer wieder vorgesagt, immer wieder *in die entgegengesetzte Richtung,* die Beamtin verstand nicht, wenn ich sagte, *in die entgegengesetzte Richtung,* sie betrachtete mich wahrscheinlich als verrückt, denn ich hatte tatsächlich mehrere Male zu ihr *in die entgegengesetzte Richtung* gesagt, wie, dachte ich, kann sie mich auch verstehen, wo sie doch überhaupt nichts und nicht das geringste von mir weiss.' De practische uitwerking van het gevoel, de tegengestelde richting te moeten inslaan, bestaat hierin dat de hoofdfiguur in de straat waardoor hij altijd naar het gymnasium loopt zich hondertachtig graden omdraait om zich naar het arbeidsbureau te begeven (dat gelukkig juist op de nu ingeslagen weg ligt). Het baantje dat hij uiteindelijk accepteert is dat van hulpje in een levensmiddelenbedrijf, dat zowel op het stadsplan als in de sociaal-maatschappelijke zin een positie inneemt, tegengesteld aan het gegoede-burgers-milieu van ouders en gymnasium. Ik ken de stad Salzburg niet, en ik weet dus niet in hoeverre Bernhard zijn bedoelingen aan

het stadsplan heeft aangepast, maar van een dergelijke ingreep zou ik hem eerder verdenken dan van aanpassingen andersom. Een ander element, in bijna het hele werk aan te treffen, waarmee deze neiging tot abstractie wordt geïllustreerd is de manier waarop Bernhard over ziekte schrijft. Ziekten worden zelden beschreven in andere dan abstracte termen, worden soms wel met name genoemd, maar sla daar geen medische encyclopedie op na! Zo lijdt Walter in ‘Amras’ aan ‘Tiroler Epilepsie’, een vorm die, naar mijn weten, niet in de medische literatuur is beschreven. Het zijn ook allemaal ziekten die, zou je kunnen zeggen, *op zichzelf* al een hoge abstractiegraad hebben: hoofdpijn, oorsuizingen, duizeligheid, niet nader omschreven ondraaglijke pijnen, vallende ziekte, enzovoort. Misschien is het daarom wel dat ik de ziekenstoel van Konrads vrouw (De Kalkfabriek) en de ‘Epileptikersessel’ in de wachtkamer van een internist (Amras) niet associeer met al het fraais dat er op dit gebied te koop is, maar veel eerder met bijvoorbeeld de machine uit Kafka's ‘In der Strafkolonie’, hoewel hiervoor geen concrete aanleiding bestaat. Lopen, wandelen, *gaan*, enzovoort, zijn bijna altijd afspiegelingen van een denkproces, dit dringt zich bij het lezen niet alleen op, maar wordt door Bernhard ook met zoveel woorden ergens gezegd (‘Gehen’ p. 84). Vergelijk, behalve de hierboven reeds genoemde ‘entgegengesetzte Richtung’ het eindeloze geijsbeer van de vorst in ‘Verstörung’ tijdens zijn uren durende monoloog. Dàt er in het werk van Bernhard zo ontzettend veel wordt geijsbeerd, geeft in dit licht gezien natuurlijk wel te denken over het gedachteleven van zijn romanfiguren...

‘De Kalkfabriek’ is niet alleen een van de hoogtepunten uit het werk van Thomas Bernhard, het is er bovendien representatief voor, *typisch* zowel wat de vorm betreft als de thematiek, en het mag dus een gelukkige keus worden genoemd deze roman na ‘De oorzaak’ in vertaling uit te geven. Het boek bestaat uit de beschrijving van de gedachtenwereld en schaarse belevenissen van Konrad en zijn vrouw en de verlaten kalkfabriek waarin zij wonen door een anonieme verzekeringsagent, die zijn informatie hiervoor niet uit eerste hand heeft, maar via twee personen, Wieser en Fro, die Konrad en zijn vrouw weleens ontmoeten, en uit geruchten die in omliggende dorpen de ronde doen. Behalve dat zij het boek zijn grammaticale struktuur verschaffen hebben deze drie figuren geen enkele betekenis. Misschien wel 90 procent van de tekst bestaat uit monologen van Konrad, in een mengvorm van direkte en indirekte rede genoteerd:... zou Konrad gezegd hebben, aldus Wieser... schijnt Konrad tegen Fro gezegd te hebben... zo wordt er in Lanner steeds weer beweerd... Dezelfde struktuur vindt men bijvoorbeeld in ‘Frost’, ‘Verstörung’, ‘Korrektur’. Konrads vrouw heeft een niet nader gespecificeerde ziekte, die haar aan de ‘speciaal voor haar geconstrueerde Franse ziekenstoel’ gekluisterd houdt, moet door hem worden gewassen, aanen uitgekleed, gekamd enzovoort. Anderzijds heeft Konrad zijn vrouw nodig voor zijn experimenten; al enkele tientallen jaren is hij bezig met een studie van het gehoor, ‘het meest filosofische van onze zintuigen’, waaraan hij in de kalkfabriek de laatste hand hoopt te leggen. Deze wederzijdse afhankelijkheid, gekenmerkt door pesterijen over en weer, wanbegrip, misverstand, wordt uiteindelijk - hoewel het boek met mededelingen hierover juist begint - verbroken doordat Konrad zijn vrouw vermoordt.

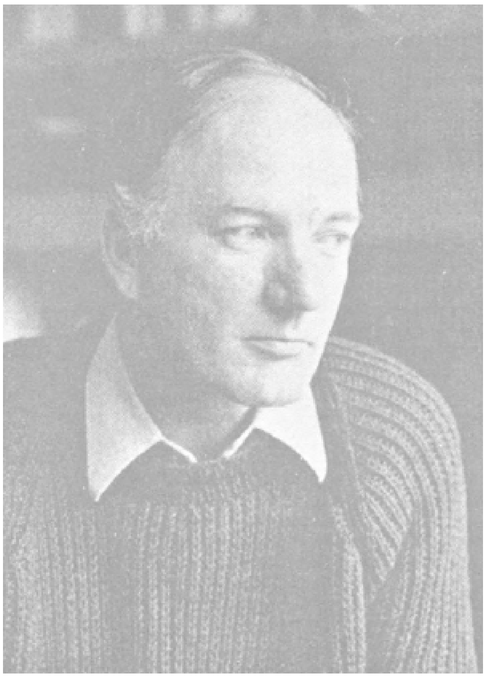
Het is geen totaal isolement waarin Konrad en zijn vrouw leven, er komen soms houthakkers op bezoek, houtvesters, boswachters, een bouwinspecteur, beheerders

van landerijen, met wie Konrad uitvoerig zijn ‘door en door filosofische’ onderwerpen bespreekt. Deze figuren verschijnen als een soort afgezanten uit de gewone wereld, en Konrad twijfelt weleens: zal hij mee gaan houthakken of zal hij zich aan het schrijven van zijn studie zetten? Besluit hij mee te gaan houthakken, dan houdt hij aan de grens van het terrein rond de kalkfabriek stil, drentelt daar wat, zal hij zich aan de studie zetten of toch gaan houthakken, toch aan de studie, en hij keert naar zijn kamer terug, waar hij voor zijn bureau gaat lopen ijsberen: misschien kan hij toch beter mee gaan houthakken in plaats van zich hier, aan zijn bureau, aan het schrijven van de studie te zetten...

Onderwerp van Konrads studie is, zoals gezegd, het gehoor, maar nooit wordt duidelijk wàt hij aan het gehoor onderzoekt: hij experimenteert met behulp van de Urbantsjit-methode, maar experimenten en methode worden nooit nauwkeurig beschreven. De vraag die zich opdringt is of Konrad zelf de aard van zijn studie wel kent. ‘Je mag niet alleen maar arts en je mag niet alleen maar filosoof zijn wanneer je een zaak als het gehoor onder handen nam en aan het werk toog. Daarvoor moest je ook nog wiskundige en fysicus zijn, een volmaakte natuurwetenschapper dus, en daarbij ook nog een profeet en een kunstenaar en dat alles in de hoogste mate. Zo simpel lag dat niet, dat je alleen maar arts hoefde te zijn of alleen maar filosoof hoefde te zijn om een studie over het gehoor te schrijven, of simpelweg maar fysiognomicus, zoals duidelijk bleek.’

Het terrein van de studie lijkt zich niet te beperken en omvat uiteindelijk de hele *wereld*. Het gevoel de wereld in al zijn aspecten te doorgronden, dat is een *mystieke* ervaring, die zich op geen enkele manier bevredigend laat uitdrukken, het minst misschien nog wel in woorden. *‘Wat een inval* had hij kunnen denken en *wat een jammerlijk resultaat* kunnen noteren. De woorden ruïneren wat je denkt, het papier maakt belachelijk wat je denkt, en terwijl je al blij bent iets geruïneerds en iets belachelijks op papier te kunnen zetten, raakt je geheugen ook nog dat geruïneerde en belachelijke kwijt. Van iets reusachtigs maakte het papier iets nietigs, iets belachelijks, zei Konrad. Zo bezien kon er in de wereld, in de wereld via de wereld van de geest, altijd alleen maar iets geruïneerds en iets belachelijks het licht zien, en dus was alles op de wereld alleen maar belachelijk en geruïneerd. De woorden zijn er om het denken te vernederen, ja, hij ging zelfs zover te zeggen, dat de woorden er waren om het denken af te schaffen, wat hun ooit nog eens voor de volle honderd procent zou lukken.’

Zo kan uit de steeds weer vergeefse pogingen de ‘volheid’ van de wereld tot uitdrukking te brengen de mystieke ervaring daarvan omslaan in die van de volmaakte leegte, een ervaring waarvan wèl een bevredigende uitdrukkingswijze bestaat: de dood.

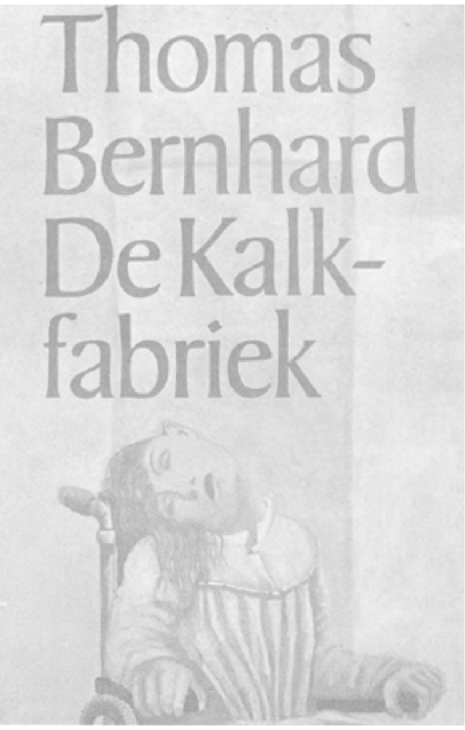


Thomas Bernhard

‘In de loop der tijd sleet de wereld gewoon af, en vooral wanneer je rondreisde, op een uiterst deprimerende manier, totdat je uiteindelijk alleen nog maar om zo te zeggen zo lang het nog duurde, met haar steeds duidelijker wordende sjofelheid geconfronteerd werd. Dat je daaraan kon ontkomen door in een afgelegen bouwwerk te gaan wonen, was natuurlijk ook een vergissing, nu zag hij die vergissing helder in, maar ook iedere andere oplossing van zijn (en haar) probleem zou een vergissing zijn geweest. De kalkfabriek had zich als een keerpunt aangeboden, een wending, schijnt Konrad gezegd te hebben, zij het ook niet als een radicale wending, die bestond niet, maar toch een wending van vijfenveertig graden, aldus Konrad tot Wieser, en hij, Konrad, had die mogelijkheid om nog één keer een wending te bewerkstelligen, al was het dan ook een wending van een paar graden, met beide handen aangegrepen.’

Zo is deze kalkfabriek geworden tot een van de mogelijke beelden van een wereld, die in de loop van een zich schijnbaar steeds verdiepend inzicht, alsmaar leger wordt.

Droom van Konrad: op een dag vindt hij op de zolders van de kalkfabriek een aantal grote bussen zwarte verf. Hij slaat aan het schilderen: alle muren zwart, alle vloeren, daarna alle plafonds van alle ruimten die er in de kalkfabriek zijn. Daarna het spaarse meubilair, de gebruiksvoorwerpen en als laatste schildert hij ook zijn vrouw zwart. Na zeven dagen is het werk voltooid en stort Konrad zich van de overhangende rotsen in de afgrond.



Omslag: Aat Verhoog

Zie ook: *HANS W. BAKX: Over Thomas Bernhard*. Revisor III/4, gevolgd door het verhaal *De pet.*

ANDRÉ MATTHIJSSE: Stappen op weg naar de dood, BZZLLETIN 48.

THOMAS BERNHARD: De oorzaak
vertaling: Hans W. Bakx
Arbeiderspers 148 blz. 19,25

THOMAS BERNHARD: De kalkfabriek
vertaling: Hans W. Bakx
Arbeiderspers 216 blz. 28,50

Fontane's Effie Briest kan nu eindelijk gelezen worden
Andre Matthijsse

Bovenstaande contatering is niet voldoende voor een ‘run’ op de boekhandel. Als ik er aan toevoeg dat *Effie Briest* nu eindelijk in het Nederlands kan worden gelezen, zijn er in het meest gunstige geval dank zij de verfilming door Rainer Fassbinder enkele belangstellenden meer. Nog een kooltje op het vuur dan: Thomas Mann. En: de vertaling is van Pé Hawinkels. *Effie Briest* moet nu maar eens eindelijk gelezen worden.

Briest is een gehucht in de buurt van Magdeburg. In deze omgeving werd in 1853 Elisabeth (Else) Freiin von Plotho geboren. Zij was nog een tiener toen er al een husaar om haar hand stond te trappelen, de vijf jaar oudere Armand Léon von Ardenne. Else was nog steeds een tiener toen hij (de aanhouder wint immers) toestemming kreeg. Loon naar werken wellicht: Armand Léon had zojuist de Franse legers verslagen (1870).

Het moeten vrolijke dagen in het Rijnland zijn geweest. De schilder Wilhelm Beckmann herinnerde zich in elk geval veel feestjes op het in rococostijl gebouwde slot Benrath van het prille paar. Wijn en liederen, gedichten en gezang, lange zomernachten. Een vaste gast was ook de kantonrechter Emil Hartwich, die zich zijn leven lang inzette voor de verbreiding van de lichaamshygiëne; in dat verband zelfs ijverde voor een verandering van het onderwijsstelsel. Reconstruerend moet hij een principiële droogkloot zijn geweest, maar toch: hij was weg van Else, en zij van hem.

In 1884 verhuisde het ministerie van oorlog naar Berlijn (Duitsland was eindelijk één) en Ardenne verhuisde met vrouw en kind mee. Hartwich bleef ook in Berlijn hun gastvrijheid genieten, waarom ook niet. Totdat Ardenne op een onbewaakt moment een bundeltje brieven vond: van Emil aan Else. Het duel werd met pistolen uitgevochten. Hartwich bezweek na vier dagen koninklijke kliniek aan een verwonding in het onderlichaam (december 1886). In maart van het daaropvolgende jaar volgde de echtscheiding. Het kind werd aan het gezag van de moeder onttrokken. Baron von Ardenne werd tot twee jaar hechtenis veroordeeld, maar spoedig op vrije voet gesteld; zoals gebruikelijk verleende de keizer zijn officier deze ‘eclatante genoegdoening’, waarna Ardenne een schitterende militaire carrière maakte. Bij Wilhelm II. viel hij echter in ongenade en werd hij met vervroegd pensioen gestuurd. Hij stierf in 1919. Else was beter tegen dit leven bestand: zij stierf in 1952, kort voor haar honderdste verjaardag.

Het is een hoogst triviaal verhaal, de literatuur niet waardig als het niet én werkelijk was gebeurd én plaats vond op een moment waarop het gebeurde in het socio-culturele spectrum van traditie nele vanzelfsprekendheid in betere kringen naar algehele onaanvaardbaarheid was begonnen te schuiven. ‘Het geval Ardenne’ leidde tot heftige discussies zowel in de media als in de Rijksdag; althans voor zover het geval het duel betrof en dan nog alleen omdat het duel als een klassevoorrecht werd ervaren. Over de oorzaak van het duel, een dood huwelijksleven, werd niet gesproken. Dat was nog steeds een al te onafzienbaar terrein.

Hoewel, de zinsnede van de filosoof Karl Heinrich Heydenreich (in *Vesta. Kleine Schriften zur Philosophie des Lebens besonders des häuslichen,* 1800) dat noch de staat noch de kerk de verbintenis tussen de seksen bepaalt maar alleen de natuur, was in het begin van de negentiende eeuw toch niet meer zo'n nieuwe gedachte. De in de voorafgaande eeuw nog algemeen aanvaarde scheiding tussen liefde en huwelijk werd aangevochten. De huwelijkswetgeving in Duitsland werd in 1903 in zoverre verbeterd dat zij van het kerkelijk naar het burgerlijk recht werd overgeheveld. Wat in deze onder Franse invloeden zo stormachtige jaren echter overeind bleef staan, was het zedelijk principe. Het huwelijk bleef de heilige hoeksteen van de samenleving; liefde of geen liefde.

Het is daarom niet verwonderlijk dat de roman *Die Wahlverwandtschaften* van Johann Wolfgang von Goethe in 1809 zo weinig instemming vond. Het is dan ook een roman die, hoe ruimdenkend wij met z'n allen ook mogen zijn, na meer dan 150 jaar de toets van het zedelijk principe nog steeds niet zou kunnen doorstaan: partnerruil avant la lettre. De enige troost is dat de roman niet realistisch of psychologisch maar symbolisch moet worden opgevat. En ach, zelfs de meest 'moderne' protagonist in deze roman, Eduard, zweert bij het instituut van het huwelijk. Maar ondertussen... Goethe kende dat gevoel zelf maar al te goed. Zijn als kleine pendant van *Wilhelm Meisters Lehrjahre* gedachte novelle groeide uit tot een omvangrijke pendant (vooral qua vormovereenkomst) van zijn 'tragische' bestseller *Die Leiden des jungen Werthers;* want *Die Wahlverwandtschaften* werd Goethe's grote 'tragische' roman. Geen wonder. Zelf dan eindelijk toch getrouwd (met Christiane Vulpius - met wie hij overigens al enige tijd samenleefde), liep hij 1807 door een 'mächtiges Überraschen' weer tegen Minna Herzlieb op. Het meiske was inmiddels achttien jaar geworden en Goethe had de sonnetkunst in al haar toonaarden nodig om zijn gevoelens de baas te blijven. Intellectueel behandelde hij zijn problematiek in *Die Wahlverwandtschaften*, een roman waarin 'kein Strich enthalten, der nicht erlebt, aber kein Strich so wie er erlebt worden' is.

Met die intellectuele benadering bekende Goethe zich als een kind van zijn tijd. Hij baseerde zijn idee op de in 1775 gepubliceerde

theorie van de Zweed Torbern Bergman (*De attractionibus electivis*), waarin deze natuurkundige betoogde dat bij bepaalde chemische elementen, in contact gebracht met een bepaalde andere stof, de eigen verbinding wordt ontbonden, waarna met die andere stof een nieuwe verbinding wordt aangegaan. (Wij spreken in dat verband van affiniteit - bijv. zuurstof heeft affiniteit tot ijzer.) ‘Wahlverwandtschaft’ is niet alleen de personele ‘zielsverwantschap’ waarmee wij dit begrip (zouden) vertalen, het is tevens de Duitse vertaling (men sprak van een ‘kunstwoord’) van de wetenschappelijke term voor deze affiniteit.

Goethe verwees hiernaar in zijn voorwoord (bij de voorpublicatie in Cotta's *Morgenblatt*): hij ‘mochte bemerkt haben, dass man in der Naturlehre sich oft ethischer Gleichnisse bedient, um etwas von dem Kreise menschlichen Wesens weit Entferntes näher heranzubringen (...)’, en dat wilde hij nu wel eens omdraaien. En dat het hem daarbij niet om de affiniteit tussen twee menselijke wezens ging, wordt ondubbelzinnig aangekondigd in een gesprek in de roman (1e deel, 4e hfst.):

‘Diese Gleichnisreden (zegt Charlotte) sind artig und unterhaltend, und wer spielt nicht gern mit Ähnlichkeiten? Aber der Mensch ist doch um so manche Stufe über jene Elemente erhöht, und wenn er hier mit den schönen Worten Wahl und Wahlverwantschaft etwas freigebig gewesen, so tut er wohl, wieder in sich selbst zurückzukehren und den Wert solcher Ausdrücke bei deisem Anlass recht zu bedenken. Mir sind leider Fälle genug bekannt, wo eine innige, unauflöslich scheinende Verbindung zweier Wesen durch gelegentliche Zugesellung eines dritten aufgehoben und eins der erst so schön verbundenen ins lose Weite hinausgetrieben ward.

‘Da sind die Chemiker viel galanter, sagte Eduard: sie gesellen ein viertes dazu, damit keines leer ausgehe.

‘Jawohl! versetzte der Hauptmann: diese Fälle sind allerdings die bedeutendsten und merkwürdigsten, wo man das Anziehen, das Verwandtsein, dieses Verlassen, dieses Vereinigen gleichsam übers Kreuz, wirklich darstellen kann; wo vier, bisher je zwei zu zwei verbundene Wesen, in Berührung gebracht, ihre bisherige Vereiniging verlassen und sich aufs neue verbinden. In diesem Fahrenlassen und Ergreifen, in diesem Fliehen und Suchen glaubt man wirklich eine höhere Bestimming zu sehen; man traut solchen Wesen eine Art von Wollen und Wählen zu und hält das Kunstwort Wahlverwandtschaften für volkommen gerechtfertigt.’

Met deze drie - Charlotte, Eduard en de Hauptmann die Otto heet - en het na dit gesprek aan het gezelschap toegevoegde meisje Ottilie speelt Goethe een tragisch spel met als inzet de vraag of de determinatie van anorganische stoffen ook op de relatie tussen mensen toepasbaar is, en derhalve of het juist is natuurlijke krachten en strevingen in te perken met een ethisch begrippenapparaat. De vier staan niet voor zichzelf, maar zijn protagonisten van een ‘generatie’, van een opvatting over deze problematiek.

Het geciteerde gespreksfragment geeft het verloop van de roman heel beknopt weer. Charlotte en Eduard zijn gelukkig getrouwd, hebben een innige verbintenis. Maar na de komst van Otto en, wat later, van Ottilie ontstaat affiniteit tussen Charlotte en Otto en tussen Eduard en Ottilie. Het dramatisch verloop van de handeling doet hier niet ter zake (ook *Die Wahlverwandtschaften* is een boek dat nu maar eens eindelijk moet worden gelezen!), belangrijk is dat met name Eduard tenslotte aan zijn zinnen de voorkeur geeft boven ethische maatstaven. Charlotte geeft pas later

aan dit ‘noodlot’ toe: ‘Es sind gewisse Dinge, die sich das Schicksal hartnäckig vornimmt. Vergebens, dass Vernunft und Tugend, Pflicht und alles Heilige sich ihm in den Weg stellen; es soll etwas geschehen, was ihm recht ist, was uns nicht recht scheint; uns so greift es zuletzt durch, wir mögen uns gebärden, wie wir wollen.’ 2e deel, 14e hfst.)

In zeker opzicht is *Die Wahlverwandtschaften* een roman over de sociale verhoudingen van zijn tijd, een huwelijksroman die brak met de moraal bevestigende cliché's van het genre. Afgezien misschien van de huwelijksroman *Armut, Reichtum, Schuld und Busse der Gräfin Dolores* door Ludwig Achim von Arnim, die in 1810 verscheen en die, zij het minder de conventies doorbrekend en traditioneler eindigend (let op de boete), veel overeenkomst met Goethe's roman vertoont (vooral in het gebruik van christelijk religieuze motieven), duurde het tot 1895 voordat er weer een roman verscheen die de huwelijksmoraal principieel ter discussie stelde: *Effie Briest;* het verhaal van Else von Plotho, op opmerkelijke wijze geromantiseerd.

In de roman huwt de zeventienjarige Effie de meer dan twintig jaar oudere baron von Instetten. Pikant detail: hij is een jeugdvriend van Effie's moeder, heeft ook naar háár hand gedongen.

Instetten is keurig, rechtschapen, plichtsgetrouw maar, om met Effie te spreken, een minnaar is hij niet. Teruggetrokken in de provincie levend wordt het voor Effie een vervelingwekkend leven, ondanks de geboorte van een dochtertje. De komst van de militaire charmeur Crampas blijft in die situatie niet zonder gevolgen. Tussen hem en Effie ontstaat een heimelijke affaire. Omdat dit tegen Effie's gevoel voor natuurlijkheid en openheid indruist, komt de verhuizing naar Berlijn als een bevrijding. In de monopole valt ze terug in het gezapige bestaan. Totdat Instetten de brieven van Crampas aan Effie vindt. Vanaf dat moment nemen maatschappelijke en morele coden de loop van de gebeurtenissen de hand. Intstetten daagt Crampas uit voor een duel en doodt hem. Hij verstoot Effie, neemt zelf ontslag.

Door bemiddeling van haar arts kan Effie na jaren van een eenzaam leven naar haar ouderlijk huis terugkeren, waar zij tenslotte sterft.

Met deze roman heeft Fontane geen bewuste poging gedaan die maatschappelijke en morele coden aan de schandpaal te nagelen, of zelfs maar, zoals Goethe deed, ter discussie te stellen. Fontane was een in wezen pessimistische criticus van de samenleving waartoe hij behoorde, alleen door de manier waarop hij die samenleving observeerde en vervolgens in zijn werk tekende. Zoals hij zei: ‘Omdat het is zoals het is, is het nog altijd het beste om terzijde te gaan staan en er af te blijven.’ Dat meende hij, maar het is de vraag of het voor hem ook opgaat. Het feit immers dat Fontane tijdens een tafelgesprek van de affaire hoorde en deze fictief vervormd beschreef, zegt iets over een zekere mate van betrokkenheid. Temeer als we die fictieve vervorming beter bekijken.

De meest opvallende verschillen hebben te maken met het maatschappelijke rolpatroon. Om daarin de juiste accenten te kunnen leggen, voert Fontane het grote leeftijdsverschil in, en maakt hij van Effie's echtgenoot een goedige droogkloot à la Hartwich, van haar minnaar een bon vivant als Armant Léon. Deze verschuivingen geven Fontane de gelegenheid het thema op eenzelfde manier te benaderen als Goethe met het zijne deed in *Die Wahlverwandtschaften;* niet in het minst toeval, want Fontane heeft zich in de jaren voordat hij *Effie Briest* schreef uitvoerig met Goethe's roman beziggehouden. Bij Fontane worden de personen om Effie eveneens protagonisten van een generatie, van een opvatting. Instetten wordt zo de door conventies ingesnoerde ‘Prinzipienreiter’ die in bepaald opzicht zo karakteristiek is voor het Duitsland van Bismarck. Een man die niet uit liefde trouwt, wel, omdat hij getrouwd is, uit principe van zijn vrouw houdt. Effie heeft dat uitstekend door wanneer zij later van hem zegt: ‘hij had veel goeds in zijn karakter en was zo edel, als iemand kan zijn, die zonder ware liefde is’. Wanneer Instetten de brieven van Crampas vindt, is hij dan ook niet werkelijk emotioneel getroffen. In zijn overwegingen over wat hem te doen staat, bedenkt hij het bestaan van een ‘verjaringstheorie, natuurlijk, maar ik weet toch niet of we hier een geval hebben om deze theorie op toe te passen’ - hij praat er over alsof het hem zelf helemaal niet betreft. Toch heeft ook Instetten de situatie goed door. Als hij tot het duel heeft besloten, is hij zich er terdege van bewust dat dit niet omwille van hem zelf is, omdat hij geen wraakgevoelens heeft. ‘So aber war alles einer Vorstellung, einem Begriff zuliebe, was eine gemachte Geschichte, halbe Komödie.

Und diese Komödie muss ich nun fortsetzen und muss Effie wegschicken und ruinieren, und mich mit...’

Niettemin is hij niet bij machte de consequentie uit dit inzicht te trekken. Hij behoort tot de oude maatschappelijke orde, waartoe ook de ouders van Effie behoren. Vandaar dat Instetten hun leeftijd heeft...

In dit opzicht wordt ook de spookgestalte van de dode Chinees -die Effie tijdens haar eenzame leven in de provincie plaagt- interessant. Praten over haar angst gaat niet met Instetten. Het enige dat Instetten kan, is het gesprek daarover verleggen naar de maatschappelijke consequenties! het zou te gek zijn om vanwege de angst voor een spookgestalte te verhuizen. Een dergelijke blamage voor ogen moet Effie wijzer worden, volwassener. Instetten gebruikt haar angst als opvoedingsmiddel, zoals Crampas Effie zo terecht suggereert. Crampas speelt daarmee, hij heeft er plezier in maatschappelijke principes te doorbreken. De tegenstelling tussen de karakters van Instetten en Crampas staat voor een maatschappelijke tegenstelling. Effie schommelt tussen deze tegenstellingen door. Zij is niet ingesnoerd door de oude orde, maar is te open en natuurlijk voor de nieuwe, waarin alleen het spel om het spel lijkt te tellen; zonder de waarachtigheid die Effie eigen is.

Uit het bovenstaande is af te leiden, dat *Effie Briest* voor mij allereerst een roman is over de sociale verhoudingen in het laatste decennium van de vorige eeuw. In meerdere mate in ieder geval dan een huwelijksroman, die de roman ook is. Zoals Goethe's roman een huwelijksroman is, maar tegelijkertijd een onderwerp behandelt dat daar bovenuit gaat.

Het gaat me echter te ver om te veronderstellen dat bij Fontane de vrouw centraal staat. Dat is formeel gezien wel zo, dwz. dat vrouwen in het middelpunt van de

handeling staan, maar zij vormen zelf niet het eigenlijke onderwerp van de handeling, laat staan dat zij de handeling bepalen. Die ogenschijnlijke centrale figuratie van de vrouw in het werk van Fontane vindt m.i. zijn oorzaak in de maatschappelijk positie van de vrouw; bovendien blijft het een feit dat in dramatisch opzicht veel mannelijke ambities en strevingen traditioneel gekoppeld zijn en worden aan het 'oerthema' liefde, en dat betekende nu eenmaal altijd een vrouw. Indien er echter een persoons-indificatie gegeven moet worden is het niet van Effie als vrouw maar van Effie als individuele mens. Effie is, en blijft ook later, het meisje in de schommel; vrij zwevend in de lucht, vrij van maatschappelijke bindingen en vooroordelen. Juist hierin ligt haar tragiek, omdat deze opstelling niet in een of ander maatschappelijk kader past.

Fontane laat, hoe indirect ook, een bevrijding uit deze positie doorschemeren. Zoals bij Goethe de gelieven Ottilie en Eduard vredig naast elkaar begraven liggen ('und welch ein freunlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen' is de slotzin van de roman), zo is er bij Fontane voor Effie een spirituele toekomstverwachting. Als de oude dominee Niemeyer Effie na haar thuiskomst bij de schommel uit haar jeugd belooft dat zij in de hemel zal komen, is dit niet als een strikt religieuze uitspraak te lezen. Hans Ester heeft in zijn dissertatie *Der Selbstverständliche Geistliche. Untersuchungen zu Gestaltung und Funktion des Geistlichen im Erzählwerk Theodor Fontanes* overtuigend aangetoond dat deze Niemeyer de enige is, die het karakter van Effie erkent en bevestigt. En zo valt *Effie Briest* nog in een ander genre onder te brengen: de zgn. tendens-roman.

In zijn nawoord bij de nu verschenen vertaling wijst Hans Ester terloops op Fontanes tijdgenoot Friedrich Spielhagen, een in zijn tijd bijzonder populair, nu geheel vergeten schrijver. Een fervent tegenstander van Goethe bovendien, die Fontanes *Effie Briest* hogelijk prees en over *Die Wahlverwandtschaften* zijn staf brak. Deze Spielhagen hoorde tijdens hetzelfde tafelgesprek waaraan Fontane deelnam hetzelfde verhaal over Else von Plotho. En ook Spielhagen schreef een roman over dit thema: *Zum Zeitvertrieb*, die in 1897 verscheen. Ik noem deze roman omdat hij een tendens-roman bij uitstek is, derhalve alle kritiek op het genre te verduren kreeg en daardoor een beeld kan geven van de heersende literaire opvattingen; een gematigd verteller als Fontane kreeg deze kritiek begrijpelijkerwijs nooit in deze mate. In *Zum Zeitvertrieb* heet het bijvoorbeeld over Instetten, die daar Viktor von Sorbitz heet, dat hij 'gehört zu der höchst ehrwürdigen Klasse von Staatsbürgern, denen es obliegt, das Bestehende zu konservieren und unseren fin-desiècle-Menschen vor den Orgien einer Kopf- und Ziellosen Revolution zu bewahren'. Zo direct zou Fontane het nooit hebben kunnen schrijven. Fontane en Spielhagen doen mij in hun behandeling

van het thema denken aan het onderscheid tussen Thomas en Heinrich Mann. Spielhagens *Zum Zeitvertvieb* heeft in de bewust opgelegde melodramatische sfeer veel gelijk met Heinrich Manns *Der blaue Engel*. Is het verwonderlijk dat beide auteurs in literair opzicht worden onderschat? En verguist, zoals met Spielhagen bijvoorbeeld in de *Kritische Waffengänge* van de gebroeders Hart gebeurde: ‘er ist tendenziös statt objektiv, moraliserend statt ästhetisch (...) er gibt einen Ausschnitt aus einer Epoche statt eines Gesamtbildes, eine Linie statt einer Fläche (...) Denn nur das rein Aesthetische ist ewig das rein Ethische, alle Zeiten können es verstehen uns geniessen, alles Moralische, Didaktische, Tendenziöse ist vergänglich (...)’.

Effie Briest hééft een moralistisch, didactisch en tendentieus slot, toegespitst in de woorden van Effie's moeder: ‘Of misschien het misschien toch *onze* schuld is? (...) Of we haar niet anders hadden moeten opvoeden’. Wij zelf. Want Niemeyer is toch eigenlijk een nul, omdat hij nooit duidelijk parij kiest. En dan, Briest, hoezeer het me ook spijt... jij altijd met je dubbelzinnigheden... en ten slotte, waarmee ik me zelf beschuldig, want ik wil in deze kwestie niet de onschuldige spelen, of ze niet toch misschien te jong was?’

‘Ach, Luise’, zegt vader Briest dan met een van zijn stoplappen, ‘Laat maar... dat is een *al* te onafzienbaar terrein.’

‘Zo zetten allen, elk op eigen manier, het dagelijkse leven voort met of zonder nadenken; alles schijnt zijn gewone gang te gaan, zoals men ook bij noodlot-zware gebeurtenissen, waarbij alles op het spel staat, toch altijd maar voortleeft alsof nergens sprake van was.’

Deze regels zijn afkomstig uit *die Wahlverwandtschaften,* maar ik citeer ze uit het verhaal *De linkshandige vrouw* van Peter Handke die met dit citaat het verhaal besluit. Nog een samenhang dus, en niet alleen met Goethe. Lees de laatste alinea maar: ‘Op klaarlichte dag zat ze op het terras in de schommelstoel. De toppen van de sparren bewogen zich achter haar in de spiegelende ruit. Ze begon te schommelen. Ze was luchtig gekleed, zonder deken over haar knieën.’

De woorden schommelstoel en schommelen had ik natuurlijk moeten cursiveren en voorts is er op te wijzen dat die spiegelende ruit achter (!) de vrouwlijke hoofdpersoon een verwijzing is naar het verleden, waarin zij zichzelf (spiegelend) herkent. Effie. Vergeet het maar. Literatuur is niet zo eenvoudig als op school wordt voorgesteld. Hoewel, bij een schrijver als Peter Handke is heel veel mogelijk.

Het thema van *De linkshandige vrouw:* Marianne, de vrouw van Bruno, een vertegenwoordiger van een porselijnfabriek, besluit dat haar man haar maar moet verlaten; ‘Ga weg, Bruno. Laat me alleen.’ Me dunkt niet zozeer door een ingeving, een idee, eerder als een soort van opluchting, ingegeven door Bruno's opmerking dat hij zich zo op leven en dood met haar verbonden voelt dat hij ook zonder haar kan leven. Inderdaad, alweer een huwelijksroman. Bruno vertrekt. En wat er dan gebeurt, en door Handke beschreven wordt, is nauwelijks na te vertellen. Zo weinig bijzonder, zo alledaags. Een hedendaags variant op het triviale thema dat Fontane beschreef. Zonder doden en duels ditmaal; mensen gaan vandaag de dag anders uit elkaar.

Het bijzondere aan deze tekst is achter de schriftuur verscholen. Opvallend is namelijk dat Marianne door iedereen in het verhaal Marianne wordt genoemd, en het zoontje van haar en Bruno Stefan, ook door Bruno, maar dat de verteller voortdurend spreekt over ‘zij’, ‘de vrouw’, ‘het kind’ etc. Deze afstandelijkheid is

voelbaar en geeft samen met andere stijlelementen het verhaal een beklemmende sfeer.

Wat mij betreft is die bijzonderheid gemakkelijk te verklaren. Peter Handke is een auteur wiens werk een sterk autobiografische inslag heeft. Handke heeft (zie de foto op de achterflap) een dochtertje in de leeftijd van Stefan, zijn vrouw heeft hem enige jaren geleden verlaten. Niet dat een en ander uit dit verhaal is af te lezen. Handke behandelt het thema niet op de manier waarop hij de dood van zijn moeder heeft verwerkt (in *Ongezocht ongeluk*). Het grappige is nu juist dat de literaire kristallisering van zijn ervaring gevat wordt in een door en door literair, dwz. gekunsteld, kader zonder dat hij zich daarbij geheel in de betreffende traditie plaatst. Niet uit onbeholpenheid of gebrek aan talent, maar met opzet. Marianne is een Ottilie, is een Effie, zonder dat Handke in de tekst toespelingen op Goethe en Fontane maakt. Vrijwel niet tenminste, alleen aan het einde van het verhaal klinkt wat door. Dat is Handke's methode: zoals zijn filmscript *Falsche Bewegung* niets met Goethe's *Wilhelm Meister* te maken heeft en toch niet zonder kon ontstaan. Zo is bij bijna alle boeken van Handke wel een literaire verwijzing bij te leveren. Ze leiden af van de autobiografische elementen, omvatten deze, maken ze onschadelijk en daardoor beleefbaar. Zonder echter dat deze werkwijze een therapeutisch karakter krijgt, daarvoor is Handke teveel een werkelijk schrijver.

Marianne is een Ottilie en een Effie, en zij zegt tegen zichzelf in de spiegel: ‘Je hebt jezelf niet verraden. En niemand zal je meer vernederen!’, maar *De linkshandige vrouw* is op het eerste gezicht geen verhaal over sociale verhoudingen in de jaren zeventig, geen huwelijks- en tendensroman. Hier staat de vrouw letterlijk centraal. Vanzelfsprekend zou ik bijna zeggen. De positie van de vrouw (anno nu zoals dat heet) is fundamenteel anders dan één, twee eeuwen geleden. Een Ritterschaft, zoals Briest dat was, bestaat niet meer. Wel een verkoopleider van een porselijnfabriek, en die is even vaak van huis. En ook de prozakunst is in de loop van de jaren veranderd. Misschien zou je van *De linkshandige vrouw* dus toch kunnen zeggen...

Over de nieuwe Nederlandse vertaling van *Effie Briest*, de laatste van de het vorig jaar overleden vertaler Pé Hawinkels, nog wat opmerkingen. Tot besluit van zijn nawoord merkt Hans Ester terecht op: ‘Voor de Nederlandse lezer hebben de woorden die Thomas Mann op 12 mei 1942 in Amerika aan Agnes E. Meyer schreef grote actualiteit: “Kent U hem eigenlijk? Ik kan U *Effie Briest* aanbevelen, zijn meesterwerk (...)”.’

Thomas Mann. In het herdenkingsjaar 1976, waarin Hawinkels' vertaling van *Der Zauberberg* zo omstreden zou worden (het begin van de immer voortdurende rel om de Nijhoff-prijs), is nogal eens de vraag opgekomen hoe Mann aan de naam Buddenbrook kwam. Uit *Effie Briest*. Buddenbrook is een

van de secundanten van Crampas bij het duel. Mijn verschil van mening met Pé Hawinkels over zijn vertaling van *Der Zauberberg* in herinnering, is het lezen van zijn vertaling van *Effie Briest* een verrassing geworden. Hawinkels is ditmaal dicht bij het oorspronkelijk geworden. Die merkwaardige Fontane-toon om met een bijna babbel-stijl het stijve woordgebruik van zijn tijd, zoals hij dat in dialogen en zelfbespiegelingen benut, te omspelen, komt goed tot zijn recht. Hawinkels heeft zich nergens laten beetnemen door de verborgen literaire toespelingen en citaten - van Frits Reuter tot Schiller, van Faust tot Das Buch le Grand, hoe het ook in de tekst verwerkt zit, het is gezien en juist vertaald; dat dit spel het woordgebruik soms houterig maakt is evident. Maar het is opzettelijk. De opmerkingen van Maarten 't Hart (in NRC/Handelsblad 6/1/78) over dat stroeve taalgebruik in Hawinkels' vertaling is daarom niet gerechtvaardigd.

Omslag: Hilke Tasman

Hoe dicht Hawinkels overigens ook bij Fontane is gebleven, het heeft hem niet belet de tekst op de voor hem karakteristieke wijze te naderen. Laat Fontane Crampas Heine's gedicht *Deine weissen Lilienfinger* aanduiden met *Deine weichen Lilienfinger* - natuurlijk heel typerend voor zo'n wereldse losbol en een mooie tegenstelling met de correct citerende Instetten! -, Hawinkels houdt het in zijn vertaling consequent bij Heine: *Uw blanke lelievinger;* ondertussen gaat hij voorbij aan de meervoudsvorm.

De andere keer dat hij echt gestruikeld is, is bij de sociale functie-omschrijving van Briest. Over haar vader zegt Effie: ‘der schon Ritterschaftsrat war und Hohen-Cremmen hatte’. De Ritterschaft was de vertegenwoordiging van de adellijke grondbezitters bij de Pruisische landdag. Dit is te vertalen met: ‘die al secretaris was van het kanton Hohen-Cremmen’ is beslist te weinig eer voor de oude Briest; Effie's moeder trouwde niet voor niets met hem in plaats van met Instetten.

Afgezien hiervan, en nog een enkele kleine onnauwkeurigheid, moet Hawinkels echter een uitstekende Fontane-vertaling worden toegeschreven.

Eigenlijk de eerste! Want om bij een andere opmerking van 't Hart aan te sluiten (in Vrij Nederland), namelijk dat in het geval van Hawinkels je het gevoel hebt ‘dat je een groot kunstwerk nu weer eens door een heel andere vertolker leert kennen’, de daarin gesuggereerde Fontane-vertaalvertolkingen bestaan in feite niet. Voor zover ik weet is *Effie Briest* slechts éénmaal eerder in het Nederlands vertaald. Die vertaling was weliswaar succesrijk (in de eerste zes jaar vier herdrukken), maar werd geleverd door mevrouw J.P. Wesselink-van Rossum, indertijd bekend als vertaalster van damesromans en ‘betere’ ontspanningslectuur. Een vertaalster met te weinig gevoel voor de intelligente humor van Fontane. En bovendien is 1912 wel erg lang geleden. De sfeervolle illustraties van Max Liebermann doen het in deze nieuwe editie daarentegen uitstekend, De Arbeiderspers heeft van *Effie Briest* werkelijk een mooie uitgave gemaakt. Een nieuwe editie van *Die Wahlverwandtschaften* zou er heel mooi naast passen.

THEODOR FONTANE: Effie Briest
vertaling: Pé Hawinkels met een nawoord van Hans Ester
De Arbeiderspers, 336 blz. 35,=

PETER HANDKE: De linkshandige vrouw
vertaling: Gerrit Bussink
Bruna, 93 blz. 12,50

Duitse kroniek
Andre Matthijsse

'n Lesje in menselijkheid. Derhalve *konkret*, het maandelijkse tijdschrift voor politiek en cultuur, dat in Nederlandse linkse kring zo toonaangevend is. Terecht. Wie in de ontwikkelingen in de Bondsrepubliek geïnteresseerd is, kan niet zonder abonnement (*Neuer Konkret Verlag, Rentselstrasse 7, 2000 Hamburg 13*). Günther Walraff zal de komende maanden bijvoorbeeld intensief bij het redactionele werk betrokken zijn. Wolf Biermanns ervaringen in het kapitalistische Duitsland zijn in *konkret* te volgen; uit de eerste hand zogezegd. Heinrich Böll levert regelmatig bijdragen. Dutschke, Enzensberger, Fried en Staeck - zo kun je wel door gaan, allemaal medewerkers.

Nu ik deze kroniek toch als een STER-spot gebruik, is het beter een levendig tafereeltje voor te toveren dan me te beperken tot een droge opsomming van inhoudelijkheden. In het januari-nummer bijvoorbeeld is een gesprek afgedrukt tussen Wolff Biermann en Günther Walraff over Biermanns ervaringen in de Bondsrepubliek. Mét een van de gedichten die Biermann in de afgelopen maanden heeft geschreven. Om dat gedicht gaat het me hier; die spot is er maar voorgeplakt als vergoeding voor de publicatie die ongevraagd hieronder volgt.

De inleiding is frappant. Biermann vertelt dat hij eens optrad op uitnodiging van de IG Metall. Daarbij werd hij aangesproken door een vertegenwoordiger van deze vakbond over zijn lied *So oder so - die Erde wird rot*, waarin de zinsneden voorkomen: ‘Dem Bourgeois auf die Finger schaun, das genügt nicht, - auf die Pfoten haun wolln wir das fette Bürgerschwein’, met dan de telkens terugkerende regels ‘So soll es sein, so wird es sein’.

Zei die vakbondsman: Wolf je houdt het niet voor mogelijk, hoe toepasselijk dat is, dat ‘fette Bürgerschwein’. Want we hebben hier toch een voorzitter van het werkgeversverbond, die Schleyer, die ziet er nou precies zo uit, als de karikatuur van het kapitalistisch supermonster. En telkens opnieuw hoorde Biermann weer van die voormalige SS-er.

Maar dan Biermann nadat Schleyer is ontvoerd en als gevangene van de RAF op het beeldscherm wordt getoond: ‘Ik zie plotseling een menselijk gelaat! Ik was geschokt hoe deze symbolische kapitalistenkop veranderd was in een lijdende, medelijden verdienende mens, voor wie je niets anders kan voelen als sympathie: een beeld, waaronder ik niets ander kan schrijven als “Ecco homo” - zie, een mens!’

Het gedicht heeft betrekking op de begravenis van Dr. Hanns Martin Schleyer in Stuttgart.

Ach Stuttgart, du nasse, du schöne

Ach Stuttgart, du nasse, du schöne
Du häfßliche Regenstadt!
Der Himmel weint sich die Augen aus
Über manchem frischen Grab
Es haben sogar die Wolken
Feindselig sich zerteilt
Viel Wolken regnen auf Schleyers Grab
Und eine weint schnell auf das andre
Eh sie enteilt

Und als ich den Morgen alleine
Die steilen Gassen hochstieg
Mein Zeug unterm Arm, da erschrak ich
Ich spürte den stummen Krieg
Da traf er mich von der Seite
Und ich merkte ihn im Genick
Aus scharfgekniffenen Augen:
Ich spürte den Fahndungsblick

Ach Baader! ach Ensslin! ach Raspe!
Ach Schleyer! ihr habt es geschafft
Ihr habt ja die Kluft so vernebelt
Die zwischen den Klassen klafft!
Die Unteren wie die Oberen
Begraben der alte Streit
Es macht sich breit eine dumpfe
Gefährliche Brüderlichkeit

Kein Wort mehr von Teuerung, Lohnkampf
Vom fehlenden Arbeitsplatz
Stattdessen das fröhliche Jagen
Die Sympathisantenhatz
Und Straßen voll Uniformen
Und Blaulicht. Und Sichtvermerk
Es rüstet sich auf zum Riesen
Der Deutsche Gartenzwerg

Ach Stuttgart, du nasse, du schöne
Du häßliche Regenstadt
Der Himmel weint sich die Augen aus
Über manchem frischen Grab
Es haben sogar die Wolken
Feindselig sich zerteilt
Viel Wolken regnen auf Schleyers Grab
Und eine weint schnell auf das andre
- eh sie enteilt.

WOLF BIERMANN

Engelse kroniek
James Brockway

Onlangs zat ik, of lag ik, in de laatste twee romans van Graham Greene te lezen. Ik bedoel *Travels with my Aunt* van 1969, waarin ik in datzelfde jaar was blijven steken, vrij kort na bladzijde een; en *The Honorary Consul* van 1974, waarin ik niet eens had gekeken, al stond het boek al jaren lang naast de Nederlandse vertaling (Contact Uitg.) in de een of andere kast, de ene waar Iris Murdoch, Muriel Spark en Brigid Brophy lekker compleet naast elkaar staan en het (daar tenminste) best met elkaar kunnen vinden.

Greene's twintigste romen, *The Human Factor*, zou in januari te Londen verschijnen, maar al in november vernam ik van de een of andere redaktie, dat de roman reeds in Amerika, én dan ook nog als paperback, te verkrijgen was. En in december jl. zag ik het boek in een Haagse boekhandel liggen. Inmiddels had de Londense uitgever, Bodley Head, in zijn voorjaarslijst voor 1978 laten weten, dat de nieuwe Greene pas in maart in Londen zou verschijnen. Engeland thans een zodanig achtergebleven en achtergesteld gebied geworden, dat men aldaar op de romans van een van onze auteurs nog moet blijven wachten, terwijl de rest van de wereld al aan het lezen geraakt is en zijn oordeel al heeft geveld? Een vreemde toestand in een vreemde, zoniet volkomen onbegrijpelijke wereld.

Maar nog vreemder lijkt het misschien, dat ik in het lezen van Greene was bleven steken. Heet hij immers niet een van de meest leesbare van onze auteurs te zijn?

Greene is voor alles een vakman. (Tot mijn ontsteltenis, heb ik juist gezien, dat ik dat al geschreven heb, namelijk precies 17 jaar geleden in het Handelsblad. ‘The thing that hath been, it is that which shall be; and that which is done is that which shall be done: and there is no new thing under the sun’). Niettemin, of liever desalniettemin (my favourite Dutch word) geloof ik, dat het juist Greene's al te zichtbare vakmanschap was, dat me *Travels with my Aunt* op zij deed leggen. Bij het lezen kon ik de auteur namelijk nog aan het werk zien - how he goes about it all. Het was alsof ik een perfekt verzonnen, perfekt in elkaar gestelde, perfekt fuctionerende machine zag draaien, en dat vond ik, en vind ik nog steeds, hinderlijk. (Mijn God, dat heb ik ook al eerder geschreven.) Hier doemt natuurlijk de rol op, die door de illusie bij de kunst, bij àlle kunst, wordt gespeeld. O ja, ik geef het grif toe: heel het leven is illusie, en daarom ook de kunst. Maar de kunst van kunst is illusoir te werk gaan, zonder de toeschouwer (bij de roman, de lezer) zich daarvan bewust te laten worden; zonder dat hij het doorheeft, dat je hem eigenlijk voor de gek houdt. Bij het beleven van kunst moet je je gewonnen geven. Een pracht voorbeeld hiervan, auf der Bühne dan, is het optreden van Mariene Dietrich. Ik wéét, dat alles illusie, kunst en vliegwerk, bedrog is, maar ik beleef het niet als zodanig tijdens haar optreden. The trick works. Geen wonder dat Iris Murdoch eens gedurende een gesprek met mij het over ‘the trickery of art’ had.

Die twee romans van Greene heb ik nu sinds enige tijd uit. Ik bewonder nog steeds zijn vakmanschap èn zijn produktiviteit. Onder het lezen hield ik af en toe op, om een kleine notitie te maken. Meestal had zo'n notitie betrekking op zijn blik op de mensheid. Zoals bij voorbeeld: ‘She was an intellectual - she didn't understand human nature’ of ‘I married when I lost faith. A man must have something to guard’ of

‘Those who have nothing to confess always take the longest’. (Het laatste zou men ook op de literaire kritiek kunnen betrekken.)

Voor een bekeerling kan Greene griezelig sardonisch en cynisch zijn; en dan niet alleen wat ons menselijk doen en laten aangaat, maar ook omtrent zijn gekozen werk. Voor mij echter zijn zowel zijn vaardigheid als zijn weemoedige bedroefde, verveelde blik op ons aards bestaan te monotoon en machinaal geworden. Ik weet al, wat hij doen en zeggen zal; maar nog hinderlijker vind ik het, dat ik ongeveer exact weet *hoe* hij het doen zal. Daarom kan ik ook, weemoedig en bedroefd, verlangend terugkijken naar de dag, in de jaren veertig, toen ik ergens in een trein in Engeland zo gretig in *Brighton Rock* zat te lezen. Toen wist ik niets bij voorbaat en kon ik het ook niet voorspellen. Ik heb ook last met de melancholie bij Greene. Over Charley Fortnum, de onfortuinlijke consul in *The Honorary Consul*, schrijft hij: ‘sometimes he believed he could detect in Charley Fortnum increasing spots of melancholy, like mould...’ Briljant geformuleerd, maar ik constateer een melancholieke schimmel die bezig is, zich ook over Greene's oeuvre uit te spreiden, en dat kan ik niet hebben.

Over *The Human Factor* hier nog met geen woord gerept - natuurlijk niet, want ik moet het boek nog lezen en tegen die schimmel kampen.

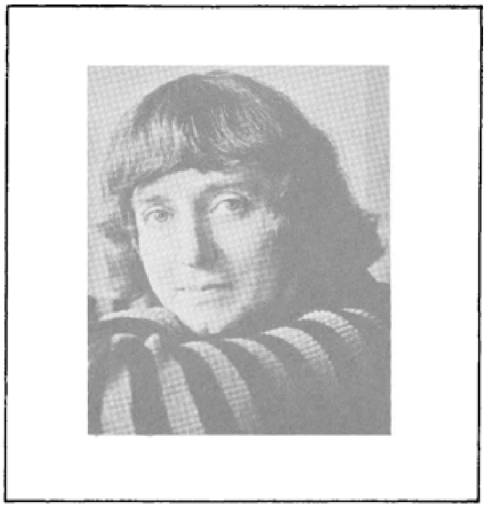
Voor diegenen die het weekblad De Tijd niet lezen, mag ik hier nog een paar woorden schrijven over het jongste boek van Maureen Duffy: *The Passionate Shepherdess*. Nee, geen roman deze keer maar een zeer gedegen, m.i. soms te stugge studie over een heel merkwaardige figuur uit de 17e eeuwse Engelse literatuur: Aphra Behn. In haar eigen tijd - zij leefde van 1640 tot 1689 - was Aphra Behn zeer bekend en voor werk dat in die dagen voor een vrouw hoogst ongewoon was: zij schrééf. En zij schreef ook voor het *toneel*. Bovendien schreef ze toneelstukken in de trant van de stukken die tijdens de ‘Restoration’ populair waren geworden. D.w.z. in de dagen van het herstel van de monarchie en het ‘gay life’, na elf jaar puriteinse

overheersing, toen alle theaters hun deuren moesten sluiten. En dàt wil zeggen: zij schreef ondeugende stukken, vol ontucht. Dat mochten de heren wel, maar de dames nog niet. En daarom was Aphra Behn zo'n bijzonder figuur. Zij durfde aan, wat geen andere vrouw nog aandurfde: te concurreren met mannen in een voor mannen geschapen maatschappij. Dit deed zij ook met succes en daarom moest zij veel kritiek incasseren. Zij verdedigde zich echter wel en zette door. Zij was ook koningsgezind en later werd zij een gunstelinge van de rooms katholieke koning, James II.

Van de man aan wie Aphra Behn haar achternaam te danken had, weten wij zogoed als niets - wel, echter, dat Aphra al binnen één jaar van hem af was. In Engeland schreef men, dat hij een Nederlandse handelsman was. Maar toen ik die naam op verzoek van Maureen Duffy bij het Centraal Bureau voor Genealogie in Den Haag liet nagaan, was hij niet te vinden. Het zal een Duitser zijn geweest, en ‘deutsch’ hebben mijn onwetende voorouders voor ‘Dutch’ gezien, en geen wonder toch, want zij hadden in die tijd hun handen vol met brutale Hollanders, die de Theems en de Medway kwamen opzeilen en die het ongehoorde en onbeschaamde lef hadden, een paar van onze oorlogsbodems in brand te steken. Met andere woorden: mijn landgenoten leden toen aan een hevig Hollandercomplex. Maar hoe dat ook mag zijn, er was nóg een verband tussen Aphra en Holland. Want zij schreef een roman, *Oroonoko*, over een Afrikaanse negerprins, die als slaaf naar Suriname was overgebracht en die aldaar een gruwelijke dood tegemoet ging... als straf voor zijn opstandigheid tegen de kolonisten. Suriname, zoals alle andere goede dingen op deze aarde, is natuurlijk door ons, de Britten, ontdekt en ontwikkeld. Maar toen kwamen die alomtegenwoordige, onverbeterlijk ijverige en agressieve Hollanders ook dáár opdagen... en de rest weet u al. (Voortaan *uw* probleem, zou ik maar willen zeggen...)

Nog een connectie tussen Aphra Behn en de Lage Landen is het feit dat deze originele vrouw een jaar lang als spionne in Antwerpen bezig was. Zij ontving hiervoor geen honorering, hoe vaak zij hierom ook heeft gesmeekt. Misschien kwam het hierdoor, dat zij terug naar Londen gekomen, met de mannen ging concurreren - om hun te laten zien, wat zij waard was. Toen zij terug uit Antwerpen kwam, werd zij zelfs voor een poosje in de gevangenis, door de mannenmaatschappij, gestopt... wegens schulden, die zij alleen maar door het uitblijven van betaling van haar soldij als spionne had opgelopen.

Is dit niet al voldoende, om reeds duidelijk te hebben gemaakt, dat Aphra Behn feministe was? Onze eerst feministe en onze eerste volwaardige toneelschrijfster... èn romanschrijfster. De onrechtvaardigheid, waarmee zij tijdens haar leven werd bejegend, de kritiek, die zij moest incasseren, omdat zij het aandurfde als een *man* te schrijven, en een verdere onrechtvaardigheid: de vergetelheid, waarin zij door latere generaties is geraakt - dit alles maakte van deze 17e eeuwse vrouwelijke pionier hét onderwerp *par excellence* voor Maureen Duffy. Ik kan Duffy bij het schrijven en presenteren van dit boek bijna horen roepen: *‘Aux armes, Citoyennes! Vive les Féministes.’*


Maureen Duffy/foto Jerry Bower

Want in onze eeuw is Maureen Duffy een van onze ijverigste activisten, een echte soldaat, een echte vechter. Samen met Brigid Brophy heeft zij reeds veel voor de auteurs van Engeland gedaan, door de oprichting van de Writers Action Group (voor leenrecht) en ook door haar werk, in verschillende funkties, bij, de Writers Guild, een echte, militante vakbond van allerlei soorten schrijvers in Engeland. Het waren Duffy en Brophy die de schrijvers van *boeken* als nieuwe leden voorstelden.

Maureen Duffy heeft tot dusver acht romans geschreven. Een hiervan, (*I want to go to Mosoow*), is in Nederlandse vertaling bij Uitg. Contact verschenen - het betreft het verhaal van een bende 'terroristen', die voor de rechten van het dier opkomen. Onder de interessantste van haar romans zijn *The Microcosm* - een trip door de wereld van het lesbienisme in verschillende eeuwen - *The Paradox Players*, over mensen die alternatief gaan leven, op woonboten buiten Londen - en *Wounds*, over verschillende mensen die door het leven geestelijk gewond zijn, waarbij hun verhalen aan elkaar zijn geregen door middel van korte passages, waarin een zeer gelukkig paar aan het vrijen is. Duffy heeft ook toneelstukken en poëzie geschreven en nog een studie: over het erotische element in het sprookje.

MAUREEN DUFFY: The Passionate Shepherdess Cape, Londen 1977

MAUREEN DUFFY: Ik wil naar Moskou toe Contact, Amsterdam 1975

Post Scriptum.

De nieuwe Greene nu wel gelezen.

Een roman over een spionage en contra-spionage die prachtig in elkaar zit.

Zoals de titel laat voorspellen speelt hierin het menselijk element en niet spionage de hoofdrol. Het resultaat is een tragisch verhaal dat prima in elkaar zit.

Over dieren & kinderen
Dolf Verroen

Het is mij altijd als enigszins achterlijk voorgekomen dat volwassen mensen geboeid kunnen kijken naar bijvoorbeeld een beer die in een circus kunstjes doet. Maar als je niet vertederd naar een aap op wielen kunt kijken of niet verrukt bent van een olifant op een taboeretje, schijnt er iets aan je te haperen. Toch houd ik het er op dat iedereen gek is en ik niet. Hoe verknipt de menselijke gevoelens tegenover dieren zijn blijkt trouwens wel uit een van die wanstaltige Willem Duys programma's, waarin op het ene moment een zinnig pleidooi werd gehouden voor een dierwaardig scharrelkippenbestaan, terwijl het vorige moment op de meest wanstaltige manier kunstjes met krokodillen werden vertoond. Als je dan bedenkt dat zo'n dier doodgeschoten wordt als hij zich daar daadwerkelijk tegen verzet en een kind wordt omgepraat als het afkeer van dergelijk soort zaken vertoont, begin je pas te beseffen hoe smakeloos en abnormaal de mens (in het algemeen) is.

Gelukkig zijn er ook nog mensen die zulke kinderen (en dieren!) bijvallen. Eén daarvan is Janosch, die met het bij Junk uitgekomen *Bevencircus Zampano* een werkelijk schitterend prentenboek heeft gemaakt. En dan niet alleen schitterend door het onderwerp, maar vooral door de fantasievolle persoonlijke manier waarop hij het heeft uitgewerkt. Want in dat gekke, onbestaanbare verhaal legt hij precies de kern van zo'n schijnvertoning bloot: dat de temmer die de beer tot kunstjes dwingt wel doet alsof hij sterk is maar het niet is en zo'n beer maar een vlieg hoeft te verjagen om die belachelijke ijdele man de lucht in te krijgen. Als het spel tenminste eerlijk gespeeld wordt, zoals wel in dit boek, maar helaas nooit in werkelijkheid gebeurt. Een met erg mooie, precies op de tekst aansluitende platen geïllustreerd boek voor mensen die (hun) kinderen willen leren om zich in de situatie van anderen te verplaatsen, zodat ze kunnen begrijpen dat ‘anderen’ ook dieren kunnen zijn. Op deze manier zullen ze, denk ik, ook leren om later geen kolossale honden op hun flatkamertjes te houden.

Een even verhelderend, op onze leefsituatie afgestemd prentenboek is *De laatste boom* van Stepan Zavrel. Daarin gaat het over de natuur en op welke wijze wij daar mee omspringen. Het heeft een heel andere toon dan het *Bevencircus Zampano*, het is wat ernstiger, wat legendeachtiger, maar het blijft niet steken in theoretisch (milieu)gezever en het heeft minstens zoveel fantasie. Wie het berencircus heeft vertaald wordt helaas niet vermeld en dat is jammer, want die vertaling is zeker zo goed als de mijne van *De laatste boom*.

De uitgeverij Junk heeft zo langzamerhand een prachtige collectie prentenboeken opgebouwd. Een collectie met een eigen gezicht, bewust bijeengebracht en niet naar willekeur om mooie plaatjes of aardige verhaaltjes samengesteld. Prentenboeken die misschien niet direkt voor de allerjongsten geschikt zijn, maar wel levenslang meegaan. Ik vermoed trouwens dat iedereen zo langzamerhand wel verlost is van het denkbeeld, dat prentenboeken uitsluitend bestemd zijn voor jonge kinderen die nog niet kunnen lezen.

Ook Lemniscaat hamert er met iedere uitgave weer op dat een prentenboek geen plaatjesboek is, geen dooddoener om je lastige kind een tijdje zoet mee in een hoekje te krijgen. Ook in het door Jenny Wagner geschreven en door Ron Brooks

geïllustreerde *Borre en de nachtzwarte kater* blijkt weer hoe verweven tekst en illustraties kunnen (en moeten) zijn en hoe een prentenboek een eigen vorm is, een vorm die bewust is gekozen omdat deze om dat idee de beste is. Ik zou ook inderdaad geen betere vorm weten voor dit weer prima door Niskos vertaalde verhaal over Borre, de hond, die geen inmenging duldt van de vreemde, nachtzwarte kat, die zich bij hem en het vrouwtje probeert in te dringen. De illustraties zijn groot en mooi - zullen door hun eenvoud en direktheid kleine kinderen vermoedelijk erg aanspreken, evenals het verhaal - maar je moet echt erg goed kunnen schrijven om in zo weinig woorden een geschiedenis met een zo diepe, menselijke achtergrond te kunnen weergeven. Het knappe van zo'n verhaal is dat alles wat er (in woorden) uit is weggelaten, angst, twijfel, verscheurdheid, er tussen de regels op zo'n sterk aansprekende wijze aanwezig is.

Dat geldt in veel mindere mate voor het bij van Holkema en Warendorf verschenen *De Pobbel wiens tenen vevdwenen*, geschreven door de in 1812 in Londen geboren en in 1888 in Italië gestorven Edward Lear. Maar deze Pobbel, een fantasiefiguur, heeft ook een heel andere funktie dan Borre, want hij is louter nonsens en vandaar ook dat je ‘als Pobbel, dat is algemeen bekend, zonder tenen veel gelukkiger bent’. Een kostelijk boek, erg leuk en aanspreekbaar voor kinderen geïllustreerd door Kevin W. Maddison (in 1946 geboren!) en uitstekend vertaald door, ja, door wie, ik weet het niet, want uitgevers hebben blijkbaar nog steeds niet veel op met vertalers, dus ook hier is de naam van de vertaler niet vermeld (zoals Junk in zijn prospectus ook nergens de naam van een vertaler noemt). Bij deze Pobbel des te vreemder, omdat het hier bepaald geen gemakkelijke vertaling betreft, namelijk berijmde verzen.

Nonsens ook in het nieuwe boekje van Miep Diekmann *Wiele wiele stap*, dat erg leuk door The Tjong King werd geïllustreerd en (door hem?) grafisch goed op de bladzijden werd ingedeeld en door Querido tenslotte voor de somma van fl. 5,90 op de markt gebracht. Geweldig!

Miep Diekman werkt echter niet met het soort nonsens dat flaauwe kul is, maar abstracties die onmiddellijk aansluiten op de klassieke bakerrijmpjes. Ze doet dat uiteraard op moderne wijze, vertederend, maar onsentimenteel. Zoals:

kaatje katje
kattespul
in je haar   in je staart
een krul   een krul
en als het regent
wordt je nat
miau! zegt de kat

Moderne wijze wil bij Miep Diekmann overigens meer zeggen dan taalgebruik, of spelen met taal, alleen. Haar boekje is dan ook niet zozeer modern door (bijvoorbeeld) het woord rot (ballonnetjes blazen, knal, kapot, de poes schrikt zich rot) maar door een eigentijdse situatiegerichtheid:

stap
op de trap
stap stap
twee
nog een tree
naar boven
gaat vlugger
dan naar benee

Iets dat volkomen waar is, maar je alleen weet - en op deze wijze kunt verwerken - als je zo'n trappendebutant goed geobserveerd hebt. Het is een vorm van bewustmaking van het jonge kind, zoals dat ook gebeurt in het omvallen van de beker: niet het *kind* is dom - dat blijft lekker zitten! - maar de beker.

Een boekje dat erg veel overhoop haalt - roltrap, strand, supermarkt, jarig zijn, fietsen, enzovoort enzovoort te veel om op te noemen! - en dat kinderen vast en zeker nog boeiend zullen vinden als ze zelf kunnen lezen.

JANOSCH: Berencircus Zampano Junk, 16,00

STEPAN ZAVREL: De laatste boom Junk, 16,00

MIEP DIEKMANN: Wiele wiele stap Querido 5,90

Filmboeken bekeken
Henk Camping

Anton Haakman.

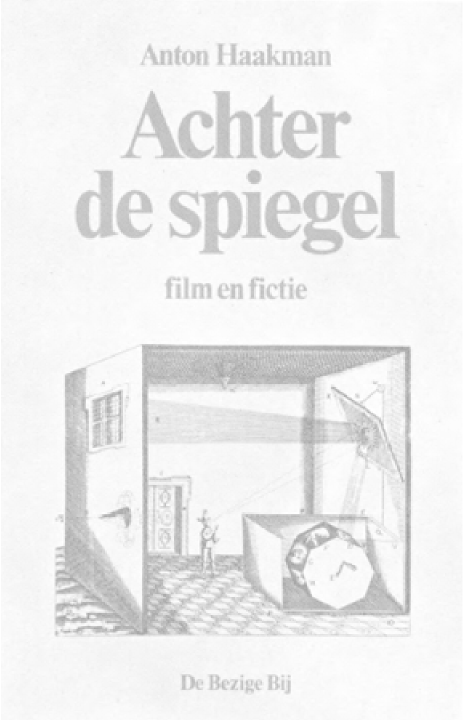
ACHTER DE SPIEGEL van Anton Haakman is om verschillende redenen een bijzonder boek.

Misschien moet ik beter zeggen een verrassend boek. Verrassend omdat Haakman zich in deze bundel essays presenteert als een goed verteller. Een romancier bijna, die terloops wat wetenswaardigheden vertelt. Haakman speelt in de verschillende hoofdstukken met zijn eigen kijk op het leven (liever *in* het leven) en zoekt daarvoor met woorden een uitweg. Intussen vertelt hij het verhaal van de pogingen van anderen om die ‘kijk op *(in)* het leven’ te verbeelden. De *verbeelding* van de werkelijkheid en de reproduktie daarvan is het onderwerp van zijn boek. De *schijn* van de werkelijkheid en haar *schim*, uiteindelijk geprojekteerd op het witte doek. Hij onderzoekt de drijfveren van de mensen die bezig zijn om met ingenieuze toestellen de illusie van de werkelijkheid te reproduceren. ‘Ik laat me leiden door Kircher, de geraffineerde bedrieger die zich bezighield met allerlei vormen van onpraktische, illusionistische techniek waaruit later de film is ontstaan. Onpraktische, maar leerzame techniek, want iedere machine, hoe zinloos ook, heeft bijgedragen tot een verandering in onze kijk op het begrip “werkelijkheid”. Iedere machine is een voertuig. Iedere machine verbergt een metafoor’. Zo verklaart Haakman het bijna oeverloos geschrijf over uitvinders en uitvindingkjes, die wellicht allemaal de voorlopers zijn van de huidige cinema. Hij had best wat minder uitvoerig kunnen zijn over Athanasius Kircher en Jules Verne, de twee grootste leugenaars aller tijden, (zij het dan dat de laatste het in onze waardering een heel eind heeft geschopt.)

Het eerste hoofdstuk (Reprodukties), dat over de praktijken van dit soort heren gaat, wordt gelukkig het best verluchtigd met, op het eerste oog willekeurige herinneringen.

‘Film en zondag hoorden bij elkaar. Dat film en zonde bij elkaar hoorden, was me al geruime tijd bekend, het was me goed ingepeperd. Een cyclus van preken tijdens de schoolmis was gewijd aan de gevaren die ons bedreigden:

a) het dansen, b) het flirten, c) het bioskooplopen. Met de laatste aflevering bereikte de reeks zijn hoogtepunt. Altijd zal het geflakker van de projektor me doen denken aan de vlammen van de hel’. Toch zijn deze autobiografische schetsjes nuttig. Ze verduidelijken Haakmans kijk op de werkelijkheid, waar de films die hij in de twee volgende hoofdstukken beschrijft onderdeel van uitmaken. Films waarin hun makers een nieuwe ordening van die werkelijkheid hebben willen scheppen. De kring is zodoende rond. In die twee laatste hoofdstukken beschrijft



Omslag: Leendert Stofbergen

Haakman hoe het verhaal in de film de werkelijkheid gestalte geeft en hoe de werkelijkheid het verhaal in de film beïnvloedt. Haakman rafelt daarbij de films van Alfred Hitchcock, Orson Welles, Luis Bunuel, Fellini en Rivette uiteen. Hun strukturen worden daarbij als glas zo doorzichtig. Al lezend moeten we ons echter realiseren dat het *spiegelglas* is, waarin we als we ervoor staan ons eigen achterhoofd zien.

Wanneer we de spiegel omdraaien staat daar Anton Haakman, die lachend wijst op een zinnetje boven het colofoon in zijn boek: ‘Iedere gelijkenis met bestaande personen of zaken is een illusie’.

Bergman

BERGMAN OVER BERGMAN was in Nederland al eerder te koop, toen in de serie ‘Cinema two’ in Londen uitgegeven in samenwerking met het British

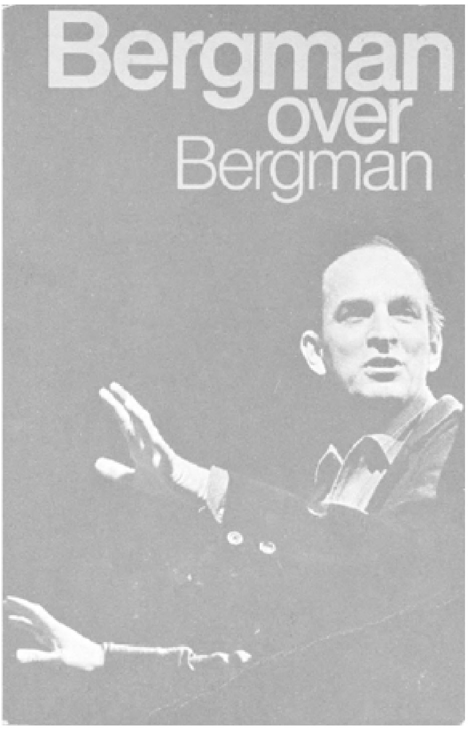
Film Institute. Meulenhoff heeft er goed aan gedaan het boek in een Nederlandse vertaling op te nemen in haar serie ‘Grote cineasten’, waarin vorig jaar reeds een schitterend boek verscheen over Luis Bunuel. Het zal wel aan mijn persoonlijke problemen met het lezen van interviews liggen, dat ik met het boek over Bergman geen weg weet. Het boek bestaat uit een serie gesprekken, die de Zweedse filmcritici Stig Björkman, Torsten Manns en Jonas Sima tussen 1968 en 1970 met Bergman hielden. De gesprekken hadden een gezamenlijke lengte van vijftig uur. De tekst in het boek is uitsluitend aan deze, voor een belangrijk deel op de band opgenomen interviews ontleend. Toch blijkt het in eens boeiend om je eigen ervaring met de films van Bergman af te zetten tegen de informatie die hij zelf toevoegd. Inderdaad komt alles wat je nodig hebt, om een film van de regisseur uit te kunnen volgen aan de orde. Bergman praat over de regie, over montage, over draaiboeken, zijn relatie tot de akteurs, de maatschappij waarin hij leeft, zijn vrouwen, zijn kerk, zijn professie en vooral zijn films. Hoewel ik niet ondersteboven ben van de vorm van het boek, kan ik me toch voorstellen dat je, eenmaal voor deze vorm gekozen hebbende, de tekst anders redigeert. In de eerste plaats hoeft niet iedere ‘Oh, ja’, ‘Gut, Gut’ en andere zinloze interrupties in de tekst opgenomen te worden en vervolgens doe je de werkelijkheid geen tekort wanneer er enige montage in de tekst plaatsvindt. Wat in ieder geval zeer hinderlijk ontbreekt is een soort index, waarin je kunt terugvinden op welke pagina's bepaalde films bespro ken worden. Het boek wordt zodoende als naslagwerk wat handzamer.

Voor degenen die destijds geen heil zagen in de aanschaf van de engelse versie in de cinema two-serie, toch zeer aanbevelenswaardig.

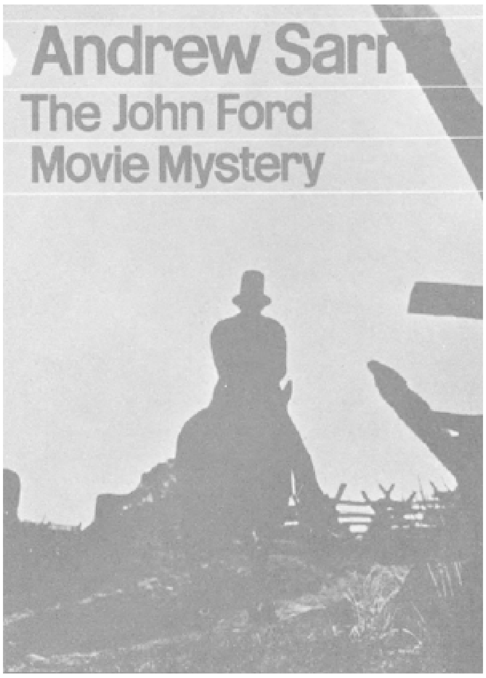
John Ford.

Naast een ‘Cinema two’ serie bestaat er natuurlijk ook een ‘Cinema one’ serie. Vorig jaar verscheen daarin, eveneens in samenwerking met het British Film Institute, het zevenentwintigste bundeltje, getiteld ‘The John Ford Movie Mystery’. Het mysterie begint voor Andrew Sarris al bij Fords geboortedatum. Daarover schijnt niets vast te staan. Voor mij begint zijn mysterie bij de ontmoeting die Peter Handke beschrijft in ‘De korte brief bij het lange afscheid’. Met zijn vrouw, die hij na haar vlucht uit het huwelijk in Amerika nareist heeft hij aan het eind van het boek een gesprek met John Ford.

Wanneer ik dan in het ene boek lees: ‘Certainly, the first eighteen or nineteen years of his life seem completely beyond our reach’, en in Handke's boek lees ik: ‘In het dorp van mijn ouders in Ierland is een kruidenierswinkel’, vertelde John Ford, ‘waar ik als kind, wanneer ik iets kocht, als wisselgeld altijd snoepjes kreeg die al in een emmer klaar stonden. Een paar weken geleden was ik daar nog eens, voor de eerste keer sinds meer dan vijftig jaar en wou in de winkel sigaren kopen. En wat gebeurde? Er werd in een emmer onder de kassa gegrepen en ik kreeg snoepjes terug!’, dan verbaas ik me over de tegenstrijdige informatie die ik in mijn eigen boekenkast al tegenkom.



Omslag: Zeno



Omslag: Michael Farell

Pas in laatste instantie wil ik beweren dat de

onjuistheid die ik hiermee in de aanhef reeds konstateer, het boek onbruikbaar maakt. Sarris maakt Ford alleen maar iets te mysterieus en dat zou Hitchcock beter passen.

Voor het overige geeft hij een uitstekend beeld van een van Amerika's meest kontroversiële regisseurs. John Ford is inmiddels, even als de onderwerpen van zijn films, geschiedenis geworden.

Voor Sarris was Peter Bogdanovich's boek ‘John Ford’ de belangrijkste informatiebron. De echte John Ford fans kan ik aanraden dit ‘standaard’ werk de voorkeur te geven. Bogdanovich (vorig jaar nog in de Nederlandse bioskopen met zijn jaren '20 satire ‘Nickelideon’) is o.a. wat betreft Ford's filmografie aanmerkelijk kompleter.

Valentino, Erejev en Russell.

Tot slot even aandacht voor twee aardige boeken. ‘NOEREJEV ALS VALENTINO, een film belicht’ van Alexander Bland en ‘RUDOLPH VALENTINO’ van Alexander Walker.

De film die in het eerste boek ‘belicht’ wordt is inmiddels weliswaar uit de bioskopen verdwenen maar zowel Valentino als zijn ‘stand in’ Noerejev zijn volgens mij onsterfelijk. Verder is het gastoptreden van Noerejev voor het Nationaal Ballet in maart van dit jaar een goede aanleiding de twee boeken nog even in beeld te brengen. Het boek over Russel's film geeft een goed overzicht van de tot standkoming van de film, van idee tot en met uitwerking. Verder wordt de wat eigenzinnige Russel in het veelzeggende hoofdstuk ‘de Russell-aanpak’ een wat grijpbaarder figuur. Het hoofdstuk ‘De film’ geeft aan de hand van foto's en teksten een gekomprimeerde inhoud van het verhaal. Russell is hieruit een beetje verdwenen omdat Bland in een noot aangeeft dat ‘voor de begrijpelijkheid van het verhaal enkele scènes in dit hoofdstuk in een andere volgorde geplaatst zijn, dan ze in de film voorkomen’. Je vraagt je af of dit arbitraire optreden van Bland het gevolg is van tekortkomingen van Russell of van hem zelf!

Wie meer wil weten over het fenomeen Rudolph Valentino (the great lover) kan te raden gaan bij Alexander Walker die een aardig engelstalig boekje samenstelde over de grootste ster van de stomme film. Zijn karrière duurde slechts zeven jaar en in die korte tijd verwierf hij een populariteit die ongekend was.

In de zelfde serie, waarin ‘RUDOLF VALENTINO’ verschijnt, zijn tot op heden ook boeken over Marlene Dietrich, Douglas Fairbanks en de bekende Londense Ealing Studios opgenomen.

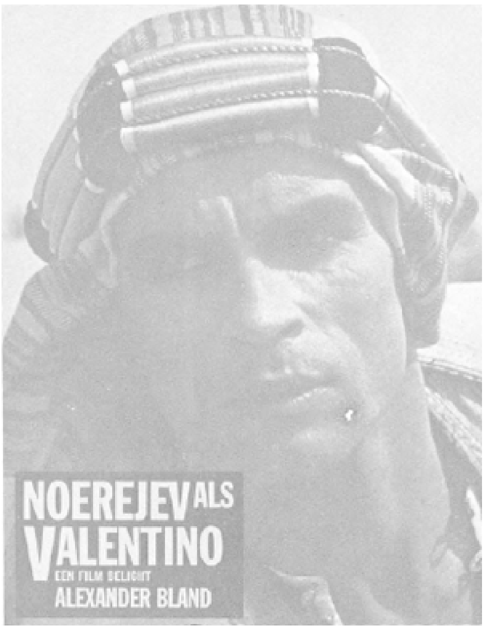
ACHTER DE SPIEGEL
Bezige Bij, 320 blz.
Anton Haakman

THE JOHN FORD MOVIE MYSTERY
Secker & Warburg Ltd. 192 blz.
Andrew Sarris

RUDOLPH VALENTINO
Alexander WAlker 127 blz.
Elm Tree Books/Hamish Hamilton Ltd.

BERGMAN OVER BERGMAN
Meulenhoff 310 blz.

Omslag: Lawrence Edwards



Anthony Cohen

NOEREJEV ALS VALENTINO
A.W. Bruno en Zoon 127 blz.
Alexander Bland

Deel XVI van de Reisavonturen van Prof P & Dr. Plankton
As uit dorre neven

Het voorafgaande

Ze dalen af langs de hiertoe ingerichte binnenkant van de stam. Wim Babbel vertelt verder.

Toelichting

Zorg dat het geluid van de doodslachvogel naar behoren afgrijselijk is; geen bolle hilariteit dus, maar een stemvoering die de nachtrust van luisteraars aantast en buurlieden intimideert.

Oerwoudgeluiden

Comm, opgewonden)
Luisteraars, er gebeurt weer iets! Ik zie iemand naderen! Hij is netjes gekleed, wel heel anders dan u bijvoorbeeld, maar toch ook met smaak. Hij heeft een soort van tas bij zich, en hij wandelt recht naar de boom waarin de heren verdwenen zijn. Wat is het voor iemand? Wat komt hij daar doen? Ik geloof dat hij ongewapend is, maar je weet nooit...

Holle stemmen en passen op begane grond (hout)

PP)
Hier is een vloer, Plankton! We zijn beneden!

Pl, lusteloos)
Denkt u, professor? Misschien is dit nog pas de vierde verdieping... Ik kan bi j na niet meer...

Gedempt bonzen op stam

Pl, zenuwachting)
O, wat is dat? Hoort u dat? Wie doet dat? Professor, doet u dat?

Oerwoudgeluiden weer hoorbaar

Comm)
Die man staat nu op de stam te beuken. Hij trekt een deur open, luisteraars! Die boom heeft een deur!

Man)
Dag heren. U bent keurig of tijd. Kon u het gemakkelijk vinden?

PP)

Dat ging wel.

Pl, verheugd)

Mijn rugzak!

PP)

Dat ging wel.

Pl, verheugd)

Mijn rugzak!

PP)

De verlichting had beter gekund.

Man)

Ja, daar moeten we nog iets op vinden. Jammer dat u die lichtstaaf niet bij u had. Ik heb die zojuist tussen de resten van de hut gevonden, evenals enkele andere eigendomen. Ziehier.

PP, als voren)

Ja professor! Dank u wel meneer! Erg aarding van u! Even kijken... zaklantaarn, blikjes, kompas... en de radio! (bezorgd) Als die nog maar werkt.

Klik

Nieuslezer)

... gearresteerd. Verder binnenlands nieuws: men kan geen ijzer met handen breken. Dit is het resultaat van een enquête...

Klik

PP)

Nu, hij heeft de val overleefd.

Man)

Een interessant werktuig, professor. Blijkbaar een eenvoudig communicatiemiddel. Kunt u met dat doosje ook mededelingen uitzenden?

PP)

Nee, dat gaat niet. Daar zijn andere toestellen voor nodig.

Man, welwillend)

Aha, juist. Andere toestellen. Nu ja, het is toch een alleraardigst voorwerp. Mag ik u nu naar ons woonschap vergezellen? Het is nog slechts vier-à vijfduizend passen hiervandaan.

Pl, dreinerig)

Vier-à vijfduizend passen. Dat hele eind nog? Door dit ellendige oerwoud?

EEEE

PP, streng)
Niet jengelen, Plankton. Dat laatste stukje kan er nog wel bij.

Man)
Bovendien is het risico nu niet groot meer. Er is maar één gevaar dat ons nog boven het hoofd hangt.

PP)
En welk is dat dan?

Man, op gedempte toon)
Het is de Lach des Doods, professor. Wie deze éénmaal hoort, staat aan de grond genageld. Bij een tweede maal kan hij geen geluid meer uitbrengen. En bij de derde doodslach is hij geheel verlamd, wetende dat de doodslachvogel zal toeslaan.

Pl, hoogst ongerust)
De de do do doodslachvogel? Wat is dat voor een vogel? Komt die hier veel voor? Het is toch geen beschermde diersoort hoop ik?

Man, als voren)
Niet zo luid, alstublieft... Deze vogel is zeldzaam, en ik kan er u geen beschrijving van geven. Niemand gunt zich ooit de tijd om hem te bestuderen. Immers, zodra zijn lach weerklinkt, is men reddeloos verloren...

Gelach in verte

Man, fatalistisch)
Dit... is de Lach des Doods.

PP)
Laten we dan maar een beetje doorlopen. In het woonschap zullen we toch wel veilig zijn, of niet?

Man, als voren)
Indien u de kracht bezit, haast u dan van hier. Ik kan het niet. Ik ben ten dode...

Gelach, dichterbij, brengt man abrupt tot zwijgen Snelle passen verwijderen zich

PP, nijdig)
Dat moet ik nog zien.

Pl, hysterisch)
Professor, wat gaat u doen? Ga toch niet weg, professor! Zometeen komt die vogel, en die man hier staat maar voor zich uit te kijken! Profes...

Gelach, nog dichterbij en plotseling eindigend in rauw keelgeluid, gevolgd door val in struikage Naderende passen

Pl, nog altijd overstuur)
Wat heeft u gedaan, professor? Waar komt u vandaan?

PP)
Ik heb mijn ogen. en mijn blaasroer gebruikt.

Man, diep bewogen)
Ik leef nog! Ik kan weer spreken en bewegen! U, professor P, hebt mij gered!

PP, achteloos)
Dat kwam u toe.

Man, als voren)
U heeft het ondenkbare verricht, professor! De doodslachvogel is vernietigd, de ban is verbroken! Het hele Tonto-volk is u dank verschuldigd! En dan te denken, dat ik me nog niet eens had voorgesteld... Bonzo is mijn naam.

PP)
Prettig dit te vernemen, meneer Bonzo. Onze namen kent u al.

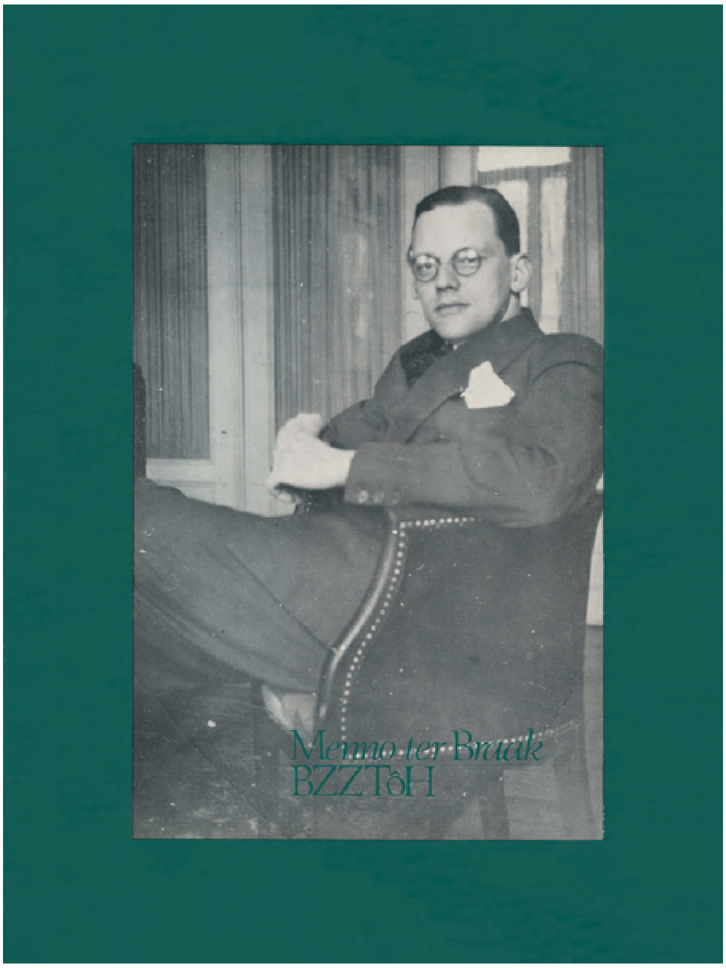
Comm)
Luisteraars, terwijl de drie heren hun weg vervolgen, ga ik even kijken wat de professor daar heeft verschalkt...

Voorzichtige passen in gebladerte, die dan ophouden

Hier ligt het... luisteraars, het is een vogel, en verder laat ik me er niet over uit. Maar ik ben wél blij dat hij niet meer leeft.

voorplat

[Nummer 54]



Afscheid van Kaiser Otto III
De *objectiviteit van* Ter *Braak*
P.F. Schmitz

‘Zich vergissen betekent ook zich trainen’ schrijft Ter Braak in 1933 over zijn proefschrift *Kaiser Otto III. Ideal und Praxis im frühen Mittelalter*, vijf jaar nadat hij er cum laude op was gepromoveerd. Van waar deze omslag?

‘Ik vond een krankzinnige middeleeuwsche keizer, die bereid was mij nog eenmaal een objectiviteitsmasker te verschaffen’. Aldus neemt hij in *Politicus zonder Partij (V.W.* III, p. 43) grijnzend afscheid van specialistenland, in de hoop dat we hem serieus zullen nemen, maar hem niet geloven. Want hij grijpt haastig in als Teipe en Van der Woude in hun studie *Dr. Menno ter Braak, Reinaert uit Eibergen (De Vrije Bladen*, 1936) menen dat ze voor een beter begrip van Ter Braaks werk zijn dissertatie wel kunnen overslaan. In *Het Vaderland* van 31 maart 1936 (*V.W.* IV, p. 168) houdt hij ze voor dat ze veel te goedgelovig zijn als ze verklaren zijn dissertatie ‘maar niet te hebben geraadpleegd, omdat zij zijn minachting voor zijn stadium als wetenschappelijk specialist willen respecteren; juist deze minachting geeft namelijk te denken, en allicht hadden Teipe en Van der Woude hiermee hun voordeel kunnen doen als ontmaskeraars van een Reinaert, die zich eens wetenschappelijk als collega van koning Nobel vermomde’.

Nu hadden Teipe en Van der Woude stellig kunnen aantonen dat het proefschrift in een aantal opzichten afwijkt van het andere werk van Ter Braak. In zijn proefschrift heeft hij immers in één keer zijn drang tot ‘wellustig citeren’ uitgeleefd en dan nog wel door middel van lange citaten in het latijn zonder vertaling, compleet met een flink aantal voetnoten. Voor dat alles was natuurlijk geen plaats in zijn essayistische boeken, de twee romans en het vele dat hij heeft geschreven als literair journalist voor *Het Vaderland.* Maar er zijn ook overeenkomsten. Dit artikel wil laten zien dat deze overeenkomsten tussen Ter Braaks dissertatie en de rest van zijn werk belangrijker zijn dan de verschillen.

Ter inleiding, om kort aan te geven waar het proefschrift over gaat, citeren we de derde van de bijgevoegde stellingen: (de stellingen staan niet in het *Verzameld Werk)*

‘De politieke voorstellingen van de omgeving van Otto III zijn ontleend aan Augustinus' opvattingen van den Staat Gods op aarde als voorbereiding tot de hemelsche orde’.

De voorbereiding tot de hemelse orde was zeer actueel in Otto's korte regeringsperiode (983-1002) aangezien men algemeen verwachtte dat het duizendjarig rijk dat Christus op aarde had gesticht zou aflopen. Vóór dit naderend einde had Otto nog veel willen regelen. Maar in 1002 sterft hij, nog geen 21 jaar oud, zonder veel bereikt te hebben, en de wereld leeft verder.

In zijn eerste hoofdstuk laat Ter Braak zien dat de meeste onderzoekers Otto verkeerd beoordelen, doordat zij hem niet in zijn tijd plaatsen. Ze wijzen hoogstens op de verwachte ondergang en tegen dit dreigend decor zien ze de ‘fantast op de keizerstroon’, de jongeman die streefde naar de vereniging van het Oost- en West-Romeinse Rijk, en die in Rome samen met de Paus wilde regeren over de hele wereld.

Eén geleerde is onaangenaam getroffen door Otto's gebrek aan vaderlandsliefde, aangezien hij naar Rome wilde, in plaats van in Duitsland te blijven. Hij vergeet dat er in de vroege middeleeuwen geen sprake was van één Duitsland (er waren er zelfs veel meer dan twee) en dat zijn twintigste-eeuwse gevoelens niet passen in die tijd.

Op de eerste bladzijde van zijn proefschrift verklaart Ter Braak dan ook: (*V.W.* I, p. 405):

'Es wird (.....) unsere Aufgabe sein, den Zusammenhang zwischen Individuum und Zeit hier genauer zu betrachten als gewöhnlich in den meisten bisherigen Schriften, die das Ende des Zehnten Jahrhunderts als Gegenstand wählten, geschehen ist (.....)'.

En even verder: 'Wir haben also erst festzustellen, was in diesem Jahrhundert individuell, was kollektiv heisen darf (.....)'.

Het tweede en derde hoofdstuk zijn gewijd aan de 'kollektive' ideeën van Otto's tijd. Het blijkt dat verreweg de meeste van Otto's idealen niet van hem persoonlijk zijn, maar uit zijn omgeving komen, en ook gedeeld worden door het merendeel van zijn tegenstanders. Vriend en vijand ontlenen de basis van hun politieke inzichten aan *De Civitate Dei* van Augustinus. Hierin vinden ze de gedachte dat 'staat' en 'kerk' geen tegenstelling vormen binnen de Staat Gods. Keizer en paus horen gemeenschappelijk de 'ecclesia dei' te regeren. Het wereldlijke en het geestelijke zijn aspecten van één staat, waarvan Christus koning én priester was. Vanzelfsprekend moet de tweedeling tussen Byzantium en Rome ongedaan worden gemaakt. De grote lijn van Ter Braaks betoog kan men nalezen in het artikel 'Een keizer van de staat Gods', waarmee deel I van het *Verzameld Werk* afsluit.

Het individu Otto III komt het duidelijkst naar voren in het laatste hoofdstuk van Ter Braaks studie. Zijn asketische neigingen zijn op zich zelf te verklaren, al weer, uit zijn omgeving. Maar de zeer strenge vorm die hij er aan geeft, is ook voor zijn tijd onbegrijpelijk, en hoogstens achteraf te verklaren uit zijn jeugd en als overcompensatie van een zwak lichaam. Ter Braak is over dit alles heel voorzichtig. Hij is gedwongen te werken met veelal indirekte gegevens, gissingen naar wat er wellicht is verzwegen in de officiële kronieken, brieven en andere bronnen die zijn overgeleverd. Het proefschrift is in vakkringen, ook in Duitsland, ontvangen als een degelijk staaltje van specialistenwerk. Later distantieerde Ter Braak zich zowel van vakkringen als van specialistenwerk en daarmee zijn we terug op onze beginvraag: in hoeverre sluit het proefschrift aan bij wat Ter Braak nog meer heeft geschreven?

Het makkelijkst, maar ook het minst interessant, is het om aan te tonen dat Ter Braak nog een aantal malen gebruik maakt van zijn kennis van het *onderwerp.* Hij zegt dat ook tegen Teipe en Van der Woude: 'Dat Ter Braak in een volgend boek (*Van Oude en Nieuwe Christenen*) uit zijn wetenschappelijk onderzoek voor de "augustinische" psychologie de inspiratie zou puren voor zijn verwaten beschouwing over het Christendom, konden T. en v.d. W. overigens ook niet weten; misschien hadden zij het echter, met wat minder goed vertrouwen in de reinaerdie, kunnen *raden?' (V.W.* IV, p. 168).

Van Oude en Nieuwe Christenen is in vele opzichten een hardhandige 'vertaling' van het proefschrift. De christelijke vorst kan met wat Christus hem leert niet regeren, maar via de augustinische formule: alles is geoorloofd, *mits* in dienst van God, staat de wereld open. Vele Nieuwe Christenen redeneren volgens hetzelfde model.

Zo begrijpen we ook Ter Braaks interpretatie van Van Duinkerken: diens ergerlijke zelfverzekerdheid omdat hij zijn eigen gelijk niet hoeft aan te tonen, maar slechts de redeneerfouten bij anderen.

Ter Braak gebruikt zijn kennis van de middeleeuwen als hij schrijft over Massis, Luther en enigen meer, en daarmee laten we dit aspect rusten.

In het voorwoord van de dissertatie (niet afgedrukt in het *Verzameld Werk*) verklaart Ter Braak dat 'onderwerp en gedachtengang reeds lang (zijn) aandacht hadden getrokken'. Daarmee kan hij doelen op het probleem van invididu tegenover collectiviteit waar hij door *Prometheus* van Carry van Bruggen door geboeid was geraakt. De neerslag vinden we, getemperd, maar onmiskenbaar, al in 'Het Opium der Vormen' (1927) en duidelijker in 'De Ondergang' (1927), waarin de gedachte voorkomt van de massa die leven geeft aan de persoonlijkheid maar deze tevens naar het leven staat. De dichter is gedoemd de taal te gebruiken die communicatiemiddel is voor allen en daarmee brengt hij zijn persoonlijkheid in gevaar. Zo is ook Otto een gevangene van het collectieve. Wat zich voor de latere beschouwer aanvankelijk voordoet als Otto's persoonlijk ideaal, blijkt te passen in het patroon waaraan hij zich had te houden. Wat blijft er zo over voor Otto als individu?

Ter Braak zal tijdens zijn studie geleerd hebben dat de historicus moet proberen de verschijnselen der geschiedenis in het verband van hun tijd te plaatsen en te verklaren, maar dat hij tegelijkertijd de uniciteit niet mag vergeten van het historisch object, en daarmee de onverklaarbaarheid ervan. In dit perspectief passen het motto van Ter Braaks proefschrift en Stelling II:

Promotiediner ter Braak/3-7-1928.
Staande v.l.n.r.: v. Regteren Altena, C.J. Kelk, Lou Lichtveld, Francken, Ed. Pelster, H. Marsman.
Zittend v.l.n.r.: Dr. Hammes, Dr. ter Braak, Prof. Brugman, Dr. Huizinga, ter Braak, Huizinga H. Ivens, ter Braak, Joris Ivens, Dr. M. ter Braak.

Stelling II: 'Het "individuele" als historisch begrip, behoort zorgvuldig te worden onderscheiden van het "persoonlijke" in engeren zin'.

Het argument voor stelling II geeft het motto: *Nicht als komplizierte Persönlichkeit, sondern als Individuum ist ein Mann der Geschichte unbegreiflich, d.h. er teilt diese Unbegreiflichkeit mit allem Wirklichen.*

Heinrich Rickert

Om er achter te komen wat 'individueel' is in de 10e eeuw moet men eerst onderzoeken wat collectief is. Het individuele is dan wat overblijft als we het collectieve niet verder meer in factoren kunnen ontleden en omgekeerd: 'Kollektiv' bedeutet für uns dasjenige was sich für unseren Bliek nicht weiter in individuelle Beziehungen zerlegen lässt'. (*V.W.* I, p. 405).

Het zijn relatieve begrippen. De historicus kiest een 'geheel' en die keuze bepaalt mede wat hij voor 'delen' zal vinden: 'dass in dem "Gänzen" und den "Teilen" nur ein relatieves, von einer Wertbeziehung abhängiges Verhältnis gegeben ist, sind wir uns dabei fortwährend bewusst.' (*V.W.* I, p. 405).

Hoe zit het nu met objectiviteit en subjectiviteit volgens Ter Braak? Uit zijn theoretische opmerkingen wordt dat niet erg duidelijk. Hij spreekt in het hierboven aangehaalde over 'Wertbeziehung' en hij heeft het verderop ook over 'Werturteil'. Dat zijn termen die bij Rickert (van wie hij zijn motto heeft) staan voor een duidelijke tegenstelling. Rickert gebruikt 'Wertbeziehung' voor het door de ontwikkeling van de cultuur aangegeven onderwerp (b.v. de Franse Revolutie); 'Werturteil' is de subjectieve waardering van dat onderwerp (b.v. 'de Franse Revolutie was een ramp voor de europese cultuur'). Bij Ter Braak ontbreekt de tegenstelling en duiden beide termen de relatieve geldigheid aan van het oordeel van de historicus.

Ter Braak volgt niet Rickert maar Ernst Bernheim, waarschijnlijk omdat deze onderzoek heeft gedaan over hetzelfde tijdvak als Ter Braak en daarbij ook een *Lehrbuch der historischen Methode und der Geschichtsphilosophie* (Leipzig 1908) heeft gescheven. Bernheim wijkt niet wezenlijk af van Rickert, maar hij gebruikt in elk geval diens termen niet en legt andere accenten. Bij Bernheim is de basis voor de historicus het bronnenonderzoek en als speciaal probleem ziet hij de vraag hoe de onderzoeker zijn resultaten moet weergeven. Vandaar dat hij ruime aandacht besteedt aan de verhouding tussen het verslag van de historische onderzoeker en de historische verbeelding van de kunstenaar. Hoewel Ter Braak niet aangeeft wat hij nu precies aan Bernheim ontleent, is het duidelijk dat hij in diens lijn denkt en zelfs nog verder gaat: een historicus moet op basis van feitenkennis ook proberen zich een beeld te vormen dat *niet* volkomen op bronnenonderzoek hoeft te berusten. In zijn proefschrift doet Ter Braak dat laatste heel voorzichtig, maar onmiskenbaar. Zo laten b.v. de bronnen weinig of niets zien van de persoon van Otto III. Ook de briefwisseling met zijn vriend Gerbert, de latere paus Silvester II, is zo gestileerd dat we er maar weinig uit kunnen halen. Toch onderneemt Ter Braak een poging om een beeld te krijgen van de persoonlijkheid van Otto. Hij zoekt hem tussen de regels door, in de gaten in de kronieken, in wat er *niet* staat, maar misschien met opzet verzwegen is. Zo ontstaat er voor de twintigste-eeuwse onderzoeker, met zijn psychologische belangstelling, een beeld van Otto dat gefundeerd is op het historisch onderzoek, maar er niet rechtstreeks uit is af te leiden. Net als de onderzoeker die het Otto kwalijk nam dat hij een gebrek aan duitse gevoelens had, projecteert ook Ter Braak de 20e eeuw op de vroege middeleeuwen. Maar het essentiële verschil is dat hij zich éérst zo goed als maar enigszins mogelijk is in die tijd heeft verplaatst.

Alléén 'historisme' leidt tot een dorre feitenverzameling, en het andere uiterste levert een anachronistisch beeld dat het oude op geen enkele wijze in zijn eigen waarde laat.

Het is opvallend dat professor Geyl bij al zijn kritiek op Ter Braak van het proefschrift zegt dat het 'ongemene kwaliteiten' bezit en dat het 'van de ware historische geest doortrokken is'. (In *De Gids* 1951, herdrukt in *Van Bilderdijk tot Huizinga*, Utrecht 1963, p. 168). Deze lof berust ten dele op een misverstand, want Ter Braak beoogt méér dan alleen historisme. In het artikel 'Een keizer van de Staat Gods' draait Ter Braak de zaak zelfs min of meer om en zegt dat het hem er allereerst om te doen is 'een mens te zoeken'. 'Men wil ook het verleden vóór alles *zien*, en om te kunnen zien, heeft men persoonsverbeeldingen nodig'. (*V.W.* I, p. 623). Geyl ziet alleen Ter Braak, de jonge vakman; de onvoorzichtige verbeelder laat hij weg. Vandaar dat zijn lof onmiddellijk omslaat in teleurstelling. 'Twee jaar later kwam niettemin de afwijzing van dat prille, maar veelbelovende verleden in de vorm van

een aanval op Huizinga'. Geyl noemt het artikel 'Huizinga voor de afgrond' een 'ware verloochening, een trouwbreuk'. Geyl noemt ondermeer Ter Braaks honende bespreking van Huizinga's afkeer van de 'vie romancée'. Voor Huizinga als historicus zijn de geromantiseerde verbeeldingen van figuren uit het verleden verwerpelijke fantasieën. Ter Braak echter ziet de verbeelding als een noodzakelijke aanvulling. Volgens hem ontbreekt het Huizinga aan moed om de 'dichter' het werk van de 'geleerde' te laten voltooien en is het bovendien naïef te veronderstellen dat men er ooit (à la Ranke) achter zou kunnen komen 'hoe het eigenlijk geweest is'. Ter Braak citeert Huizinga (*V.W.* I, p. 344): 'Geschiedenis is het duiden van zin, die het verleden voor ons heeft' en Ter Braak vervolgt: 'Doet de auteur van de "vie romancée" anders? Geduld, Huizinga amendeert: "De enige voorwaarde is dat de wetensdrang echt historisch is, en de vorscher geen ezel". Met andere woorden, historie is pas dan historie als zij echt historisch is. Men komt met dit spelletje ter redding van de objectiviteit geen stap verder.'

Het gaat er nu in het kader van dit artikel niet om of Ter Braak Huizinga onrecht doet, zoals Geyl beweert, maar om de stelling dat Ter Braak hetzelfde al beweert in zijn proefschrift, zij het heel voorzichtig. Men kan zeggen dat het accent

verschuift, dat Ter Braaks geloof in de mogelijkheid of zelfs maar de wenselijkheid van het streven naar objectiviteit afneemt. Maar er is geen sprake van een breuk, laat staan van trouwbreuk. In dit verband verdient het de aandacht wat voor Ter Braak het zwaarst weegt in de vernietigende kritiek uit 1935 op de historische roman *Vrouw Jacob* van Ina Boudier-Bakker. Ter Braak meent plagiaat te kunnen aanwijzen en daarover is hij met de schrijfster in een felle polemiek geraakt. Wie echter het stuk van Ter Braak leest (*V.W.* V, p. 609-662), ziet dat hij dat plagiaat weliswaar niet netjes vond, maar ook niet zo belangrijk. 'Iedere deskundige in de wetenschap, en ook iedere leek langzamerhand, behoort te weten, dat 90 pct. van de wetenschappelijke leveranties geregeld van fatsoenlijke diefstallen aan elkaar wordt gelijmd; (.....)', schrijft Ter Braak bij een andere gelegenheid (*V.W.* III, p. 538), en hij noemt o.m. als voorbeeld 'de verdienstelijke dissertatie van dr. M. ter Braak'.

Het zwaarst weegt voor Ter Braak dat de schrijfster geen echte poging heeft ondernomen zich in te leven in de historische situatie. Dat verwijt maakt hij vaker tegen 'damesromans'. Of mevr. Székely-Lulofs in *De Andere Wereld* voorgeeft het verhaal te laten spelen in het verre Indië, of dat Ina Boudier-Bakker terug gaat naar het verre verleden, het blijven verhaaltjes over knusse hedendaagse nederlandse beslommerinkjes, doorzichtig vermomd in historische pakken, of exotische entourage. Jacoba van Beieren is in de roman van Ina Boudier-Bakker de 'projectie van een modern vrouwelijk sentiment op een personage uit de vijftiende eeuw' (*V.W.* V, p. 611). In zijn proefschrift laakt Ter Braak projectie van andere sentimenten, maar de kern is hetzelfde.

'Om een figuur als Jacoba te kunnen herscheppen, moet men tot de bronnen van de tijd doordringen, veel philologenwerk verrichten en toch niet in het philologenwerk blijven steken; enerzijds moet men oppassen om niet te vlug te zijn met sentimentele conclusies (.....), anderzijds moet men na de ontmoeting met het historische materiaal tot conclusies *komen*' (*V.W.* V, p.610).

De waarde van de gymnasiale opleiding zoekt Ter Braak in dezelfde richting en tegen die achtergrond kunnen we ook zijn bespreking begrijpen van de Homerusvertaling van Aegidius W. Timmerman ('Homerus en wij' (1934); *V.W.* IV, p. 275-284). In zijn vertaling en commentaar wil Timmerman Homerus toegankelijk maken door populair taalgebruik en anachronismen. Het vreemde laat zich echter niet wegpopulariseren en Homerus is geen tijdgenoot. De waarde van klassieke geschriften is juist dat ze ons de vreemde taal en cultuur bewust kunnen laten voelen als vreemd. Via die omweg krijgen we een nieuwe kijk op onze eigen samenleving. We moeten het vreemde ontmoeten, niet door het in te lijven en ook niet door het in een misplaatste poging tot objectiviteit vreemd te laten. Daarom is voorstudie nodig, inwijding in het niet-eigene. 'Het is een fundamentele dwaling te menen dat Homerus (.....) dadelijk spreekt van mens tot mens; en het is de fout van dr. Timmerman, dat hij door de veel te gemoedelijke, babbelende aantekeningen bij zijn vertaling die illusie in stand helpt houden. Men moet juist uitgaan van het onloochenbare feit dat tussen Homerus en ons *eeuwen* liggen (....)' (*V.W.* IV, p. 280-281). Wat hij hier over de vertaling zegt, geldt z.i. veel algemener: niet alleen de onderzoeker, maar ook de lezer moet bereid zijn moeite te doen. Een vertaling kan niet voor iedereen zijn. 'Ook de dagbladcriticus kan niet voor allen schrijven', zegt Ter Braak in zijn principiële uiteenzetting over 'de plaats van de dagbladcriticus' (*V.W.* V, p. 71). 'Hij beseft dat

hij voor *velen* schrijft en hij trekt daarvan de consequenties door zoveel mogelijk het dialect der “ingewijden” te vermijden; maar evenzeer blijft het de taak der lezers hem achter zijn woorden te zoeken. (.....) Men eise daarom geen dode onpartijdigheid van de criticus (.....)’.

In ‘Een keizer van de Staat Gods’ beschrijft hij zijn wetenschappelijk onderzoek als een soort militaire onderneming die erop gericht is Otto te bevrijden, bedolven als hij is onder een berg van dode feiten. Als men zich probeert in te leven in de oude documenten, lijkt het wel of de feiten zich verzetten. Evenwel: ‘een mens moet worden veroverd’ en dus gaat de strijd door tot we hem lijfelijk voor ons zien. Dood materiaal levend maken dat is de kunst van de wetenschap. Er is weinig fantasie voor nodig om hier de band te zien met Ter Braak die achter het dode masker van de vorm speurt naar het beweeglijke gezicht van de schrijver. Ook is duidelijk dat Ter Braak de vorm niet verwaarloost ter wille van deze onderneming. Het is te makkelijk om vorm-problemen bij Ter Braak af te doen als ‘slechts’ een middel tot het doel; ontmoeting met de schrijver. Natuurlijk, als die ontmoeting niet wordt nagestreefd, verliest de hele onderneming zijn zin. Dat geldt ook voor het proefschrift: het motto geeft aan wat de impuls is, maar de feiten en de vorm verwaarlozen betekent oversimplifi-

catie, of subjectivisme van het verkeerde soort; dat Jacoba van Beieren, Otto III en Homerus tot twintigste-eeuwers maakt.

Ter Braak strijdt tegen het te naïeve geloof in de objectiviteit, dat hij bij Huizinga meent waar te nemen en dat zijn parallel vindt in zijn hoon voor de aanbidders van de Vorm, b.v. in *Démasqué der Schoonheid*. Tevens zien we hier dat veldheer Ter Braak in de strijd wel eens zonder spijt een soldaat opoffert. Zo laat hij Vondel ondergaan als aanhanger van de Vorm-partij door hem in te zetten als verpersoonlijking van een abstracte gedachte in een allegorisch spel: hij verwordt tot 'Senex', oude (vak)man, geschreven met een hoofdletter, en verbeeldt de niets meer wagende maar verzenvaardige Grote Dichter die het moet afleggen tegen de eeuwig-jonge 'Puber', voor wie Shakespeare model staat. Aan Vondel wordt geen geduldig bronnenonderzoek besteed als bij Otto III - men kan niet iederéen willen bevrijden en veel mensen zullen begrepen hebben van welke Ondeugd Vondel de figuratie was. Dat anderen hierdoor in verwarring zouden raken wist Ter Braak van te voren, (blijkens zijn brief aan Du Perron van 13-10-'32, *BW* I, p. 324). Had hij daarbij niet zijn christelijke training om te weten dat de Heer in gelijkessen spreekt *opdat* zij ziende niet zullen zien? Hij had voor hetzelfde geld Huygens tot een vormvaste haagse heer kunnen maken met een voorliefde voor sociëteitspikanterieën, maar zie, Huygens komt er wonderlijk goed af. Ter Braak schrijft in 'De Paden van Hofwyck' (1937), *V. W.* IV, p. 372): 'Krijgen de paden en perken van Hofwyck, krijgen de spitsvondigheden en gewrongenheden van Huygens' poëzie niet een andere betekenis, wanneer men ze beschouwt De afgrond. Als men Ter Braak moet geloven, aarzelt Huizinga ervoor, speelt Huygens erboven en houdt Vondel zich veilig op een afstand. De vraag die we hier gesteld hebben is niet òf we Ter Braak moeten geloven, maar: hoe komt hij erbij? De dingen krijgen een andere betekenis naarmate men ze anders beschouwt. Een recept voor de juiste manier van zien bestaat niet, maar men kan aantonen dat bepaalde beschouwingswijzen onacceptabel zijn, zonder dat men zou weten wat dan wel het laatste woord is. Niet aanvaardbaar is b.v. een anachronistische projectie, of als andere uiterste, een te voorzichtig historisme. De objectivisten krijgen het bij Ter Braak zwaar te verduren, of ze nu Luppol heten, A. Donker of P.H. Ritter Jr. Volgens Ter Braak wil iemand als Donker àlles maar begrijpen en dus goedpraten. Ter Braak verlangt fellere standpuntbepaling, zonder dat de eis vervalt die hij in zijn proefschrift al stelde, dat men zich goed moet inleven in hetgeen men bespreekt. Dat is Ter Braaks objectiviteit: aandachtige beschouwing van het object maar in het volle bewustzijn dat híj' kijkt en niet iemand anders.

Kamer van Menno ter Braak/ca. 1923

Al kan men nooit bewijzen dat een bepaalde manier van zien de beste is, men kan wel door reeksen voorbeelden en argumenten de visie van zijn lezer proberen te richten. Daarom ook moeten criticus en lezer elkaar zoeken, kunnen ze zelfs vrienden worden die aan heel weinig woorden genoeg hebben. Ter Braak neemt dan ook geen afscheid van de beschouwingswijze in *Kaiser Otto III*, maar afscheid van de kleren van de keizer: de voetnootrijke citatenstijl die moet verhullen dat er geen absolute objectiviteit is.

De ironie van Ter Braak
H. van Galen Last

Lezen, zei onlangs in een vraaggesprek in *Le Monde* de psychiater en essayist J.-B. Pontalis[1], is niet het analyseren van een tekst, het is integendeel er in toestemmen te worden geanalyseerd..... Het zijn woorden die aanduiden wat er scheef is gegaan in de betrekkingen tussen Ter Braak en deze tijd, want laten we wel zijn: er is meer 'respect' voor zijn reputatie dan vertrouwdheid met zijn werk en dat 'respect' wordt weer gemakkelijk overtroffen door de afkeer en vooral de onbekendheid met zijn oeuvre.

Ik ben nogal eens voor Ter Braakiaan uitgemaakt en het zij zo, zolang er tenminste niet onder wordt verstaan iemand die er niet tegen kan dat zijn 'held' niet door iedereen wordt gewaardeerd. Niets zou trouwens onterbraakser zijn dan de verplichte bewondering voor een bepaalde auteur en ik meen goed te begrijpen wat voor sommigen van de na-oorlogse generaties de toegang tot zijn werk bemoeilijkt. In een brief aan Du Perron bekende Ter Braak dat hij, evenmin als zijn vriend, in staat was geïnteresseerd te blijven in de lectuur van Montaigne, terwijl hij toch getroffen was door ieder citaat dat hij tegenkwam van die schrijver, van wie ik zou hebben gedacht dat hij er zich, qua temperament, haast nog meer mee verwant zou hebben moeten gevoeld dan met Nietzsche. Tenslotte is een Zarathustra bij Montaigne ondenkbaar.

Wat mijn achterdocht wekt, is de verering vandaag voor auteurs als Proust en Joyce, naast klachten over de ingewikkelde formuleringen en paradoxen van Ter Braak. Wie gevoed is door de moderne weekbladcultuur - met zijn opgeblazen stijl, de voorliefde voor de insinuatie, de haast om tot conclusies te komen op basis van de vaagste aanwijzingen - of door het soort jongens- of meisjesboeken-met-seks dat voor literatuur doorgaat, zal moeilijkheden ondervinden met een zo weinig in stereotypen denkende figuur als Ter Braak, maar het wordt verdacht als er zoveel bewondering voor Proust en Joyce blijkt te zijn in een land dat het zo slecht kan vinden met een tenslotte heel wat minder esoterisch schrijver. Het is niet mijn bedoeling iemand iets van zijn bewondering voor onbetwiste meesters als Proust of Joyce te ontnemen, evenmin om een systematisch onderzoek te beginnen naar de oorzaken van de Nederlandse schrielheid om het bijzondere van een schrijver als Ter Braak te erkennen.

Ik geloof trouwens dat de woorden van Pontalis genoeg bevatten voor een verklaring die misschien niet alleen van belang kan zijn voor onze verhouding tot Ter Braak, maar meer in het algemeen tot de literatuur. Als Pontalis zegt dat lezen betekent geanalyseerd te worden, dan heeft hij hiermee uiteraard niet alleen de analyse in strikt Freudiaanse zin op het oog. Wat wordt bepleit is een geheel andere benadering van een schrijver dan waarin het publiek op school en op de universiteit is voorbereid. Het gehele literatuuronderwijs is er op gericht een literair werk te bezien als iets dat beneden de lezer staat, zoals de chirurg zich buigt over de patiënt. Een schrijver mag naar de vorm 'moeilijk' zijn - des te meer eer valt er te behalen aan zijn te analyseren tekst. Vroeger werd van de leerling gevraagd zijn persoonlijke reacties weer te geven, waarbij de literatuur dikwijls nog slechts fungeerde als een voorwendsel voor zijn

dromerijen. Tegenwoordig zijn handige leerlingen in staat een roman te demonteren alsof het hun brommer was, maar al te vaak zonder enig besef van de eigen betrokkenheid bij die analyse.

In het Nederland van Merlijn en post-Merlijn

werden de kritische opvattingen van Ter Braak over de literatuur als een ‘ontmoeting’ tussen een lezer en zijn auteur, als achterhaald beschouwd. De een verweet hem zijn onbekendheid met de formalistische critici uit de jaren twintig en dertig, zoals anderen van de grote reputatie van Wittgenstein en Popper na de tweede wereldoorlog gebruik maakten om er hun verwondering over uit te spreken dat Ter Braak hen niet had opgemerkt[2]. Door weer anderen werd hij gehoond om het gebruik van termen als ‘menselijke waardigheid’, die zouden onthullen hoe weinig contact hij had met een wereld, waarvoor zijn generatiegenoot L.F. Céline zoveel meer gevoel zou hebben opgebracht (waarbij dan werd vergeten hoe zuinig Ter Braak met dat begrip was geweest en hoe hij anderen in deze tot soberheid had gemaand[3].

Als Pontalis onder een analyse niet alleen verstaat dat de patiënt zich zijn irrationele weerstanden en angsten bewust wordt en dat hij een beter inzicht krijgt in de oorsprong van zijn gedragingen en meningen, maar ook dat hij de energie leert opbrengen om de relatie niet te verbreken met de ander, die hem dikwijls op pijnlijke wijze in zijn zwakheden treft, dan is hiermee vrij nauwkeurig weergegeven wat de lectuur van Ter Braak ook teweegbrengt en vereist.

Van vele tegenstanders krijg je eerder de indruk dat zij voor hem op de vlucht zijn geslagen dan dat zij hem bestreden. En waar is de goede lezer van Ter Braak die zich niet meer dan eens persoonlijk getroffen heeft gevoeld? Dat ligt niet aan de superioriteit van zijn kennis, hoe groot die ook was - men moet hem al heel verkeerd hebben begrepen om niet in te zien dat hij een beroep op die kennis liever vermeed. Als het beeld van de analyse nog even mag worden vastgehouden, dan is Ter Braak een psychiater die ons analyseert door zijn zelfonderzoek. Wij zijn er getuige van hoe iemand, zonder een exhibitionistische voorstelling te geven, zonder het minste zelfbeklag - het zijn nooit de anderen die het hebben gedaan bij deze vervaarlijke polemist - zonder de illusie ‘alles’ te zeggen, laat staan ‘recht op en neer’ alles te kunnen zeggen - daarvoor was zijn voorstelling van de taal te weinig naïef - toch steeds bereid blijkt eigen denkbeelden en gevoelens aan de scherpste beproeving te onderwerpen. De kritiek op Nietzsche is in de eerste plaats bij Nietzsche zelf te vinden, schreef Ter Braak en het zijn woorden die op hemzelf van toepassing zijn. Maar je kunt niet zoveel scherpe zelfkritiek oefenen, zonder dat de ander dit als een aanslag op zichzelf ondergaat - het beeld van de ‘hautaine’ Ter Braak, in de jaren dertig zo populair, weerspiegelde dan ook niet meer dan het verweer van geschokte lezers tegenover iemand die het er nu juist niet om te doen was anderen met zijn virtuositeit of deskundigheid te overtroeven.

Freud was er van overtuigd, dat nooit in de geschiedenis iemand zichzelf zo diep en onverschrokken had gepeild als Nietzsche, maar dat was een overtuiging op grond van het weinige dat hij van hem wist. Zodra hij tot die overtuiging gekomen was, durfde Freud, die toch niet te bang was het een en ander van zichzelf onder ogen te zien, Nietzsche niet meer verder te lezen. Wat men ook van die angst denken mag, er sprak in ieder geval het besef uit dat een lezer, tegenover een schrijver van niveau, vooral geanalyseerd wordt en het is bekend dat Freud nooit heeft toegestaan dat iemand anders dan hijzelf de analyse van Sigmund zou uitvoeren.

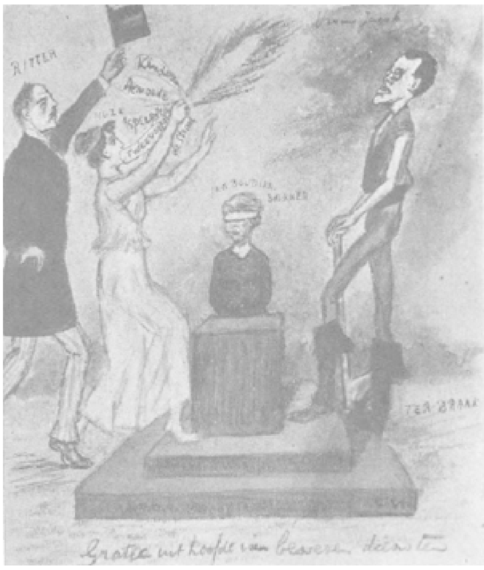
Elke lezer zal zich uiteraard op zijn eigen wijze door Ter Braak ‘betrapt’ hebben gevoeld op blinde plekken of simplificaties, op vooroordelen of rationalisaties, op

onzuiver denken of verwarde gevoelens. Iedereen dient er in elk geval op bedacht te zijn een paar heilige huisjes te zien omvergeworpen.

Wie juist in Ter Braak de talentvolle verdediger van de redelijkheid en het gezonde verstand had willen bewonderen, ontdekt plotseling dat hij zich toch bleef afvragen ‘in hoeverre een overwinning van de rede de mens zou kunnen baten’[4], dat hij tegenover het rationalisme zijn twijfels behield en dat hij vele moderne rationalisten in ieder geval tekort vond schieten in het scepticisme tegenover de eigen denkbeelden. Wie in hem de nuchtere bestrijder van het christendom zag, de verafschuwer van alle ‘hokuspokus’, stuit opeens op een passage, waarin hij het niet te loochenen achtte ‘dat in het gevoelsleven van iedere mens, zelfs de nuchterste en meest rationalistische, elementen zijn aan te wijzen, die men gerust als mystiek kan karakteriseren. Het blote feit’, schreef deze individualist nog verder, ‘dat het individu zich, behalve afzonderlijkheid, telkens ook deel van een geheel voelt; het daaruit volgende feit, dat het individu niet alleen zijn ik-heid wil bevestigen door handelingen en gedachten, die het van andere individuen moeten onderscheiden, maar ook zijn ik-heid telkens wil *prijsgeven* door handelingen en gedachten, die het met die andere individuen, met de “kosmos” verbinden; en de consequentie, dat uit de veelvuldige tegenstrij-

digheden van die twee richtingen een toestand van *spanning* ontstaat, die aanleiding geeft tot innerlijke en zelfs uiterlijke conflicten..... in die kernfeiten, volstrekt niet alleen te constateren bij mystieken in de engere zin des woords, is de grondslag van het mystische als tegenhanger van het verstandelijke reeds gegeven. Een tijdperk met sterk overheersende rationalistische tendenties kan trachten de mystiek in de gemiddelde mens te verdonkeremanen, door bijvoorbeeld de nadruk te leggen op de "ziekelijke" verschijnselen, die met de "beoefening" der mystiek gepaard gaan, maar wegredeneren kan het de mystieke behoeften geenszins..... De politiek van het verstand is maar al te vaak struisvogelpolitiek geweest.....'

Ter Braak beschouwde het irrationalisme van de nazistische ideologen als boerenbedrog, maar een gevoelsarme verstandelijkheid was, naar zijn overtuiging, een van de oorzaken van het succes van de Rosenbergs en de Goebbelsen. Hun reactionaire mystiek was ook de reactie op een schoolmeesterachtig rationalisme, dat telkens de vinger heft tegen 'denkfouten' - een geliefde sport van zoveel stukjesschrijvers en polemisten vandaag - maar dat verkiest doof te blijven voor bepaalde realiteiten van het gevoelsleven.



Caricatuur door Cornelis Veth van M. ter Braak als criticus. Links treden Dr. P.H. Ritter jr. en de litteraire Muze op, als pleitbezorgers van Mevr. I. Boudier-Bakker, wier plagiaat van Vrouwe Jacob (roman) door Ter Braak a.h. licht was gebracht in zijn kroniek in het Vaderland (20/10/1935). Een andere pleitbezorger was A. den Doolaard in De Stem. Deze eerste historiese roman v.d. schrijfster werd spoedig bij de tweedehandsboekhandel De Slegte bij stapels aangetroffen.

> *‘Er zou reeds veel gewonnen zijn, wanneer men zich aanwendde het speciale verschijnsel mystiek niet als iets afzonderlijks, iets van Ruusbroec en Meister Eckehart* alleen, *maar als verlengstuk van een “normale” psychische behoefte te beschouwen. Ik weet, dat er verschillende taboes zijn, die een onbevangen behandeling van de mystiek niet gemakkelijk maken, maar dat kan geen geldige reden zijn om van zulk een behandeling afstand te doen’, aldus Ter Braak, die concludeerde: ‘Verstandelijkheid en mystiek kunnen elkaar in één persoonlijkheid dus zeer goed aanvullen en aflossen; zij behoeven volstrekt niet op leven en dood te vechten, al zijn er dan ook verglaasde rationalisten en zwelgende mystici, die elkaar doorlopend bevechten; verstand behoeft*

geen gevoelloosheid en mystiek behoeft geen onverstand te zijn, al is er pedanterie van het verstand en misbruik van mystiek'[5].

Het beeld van Ter Braak als rationalist is vooral ontstaan doordat hij zich in de jaren dertig, de jaren van zijn gerijpte schrijverschap, meer geroepen voelde zich te verzetten tegen een 'misbruik van mystiek' dan tegen de 'pedanterie van het verstand', die vandaag veel meer overheersend is. In de jaren dertig was Nederland nog een domineesland - met de meest conservatieve katholieke kerk van West-Europa. Er waren de obscurantische trekken in de verering voor de Schoonheid en de Poëzie en er was vooral de bedreiging van het nazisme. Ter Braak heeft zich dikwijls met weinig eerbied uitgelaten over de kerk als instelling, maar te velen van zijn bewonderaars hebben geen raad geweten met de sympathie die hij voor de individuele gelovige - van Pascal tot Henri Bruning - kon opbrengen. En zelfs had deze 'cynicus' meer begrip voor de regels dan zijn gelovige bestrijders hebben vermoed, die in hem uitsluitend de sympathisant van mystici en ketterse figuren herkenden. Weinig schrijvers in onze moderne literatuur zijn zich zozeer de spanning bewust geweest tussen het individuele en unieke enerzijds, de gebondenheid aan het onpersoonlijke, de wet, de logica, anderzijds: 'Kafka is voor mij het subliemste voorbeeld van een schrijver, bij wie de mystiek (dat is het allerpersoonlijkste van de menselijke ervaring) zich nergens buiten de wet (dat is de allerdwingendste gebondenheid) stelt..... In Kafka's stijl is geen nuance van het individuele onderdrukt, hoewel er ook nergens een luikje is, dat uitzicht belooft op een gebied waar de wet niet geldt'.[6]

'Ironie ist: einen Klerikalen so darstellen, dass neben ihm auch ein Bolschewik getroffen ist', schreef Robert Musil in *Der Mann ohne Eigenschaften* en in dat soort ironie was Ter Braak een meester. In een brief aan Du Perron bekende hij zich, als staatsburger, 'van nature' het meest tot de SDAP aangetrokken te voelen, maar hoe vaak kunnen socialisten zich herkennen in de kritiek die hij op de fascisten oefende, hoe vaak kunnen 'ongelovigen' zich de verwijten aantrekken die hij tot de christenen richtte? In Nederland had hij als polemist tegen het fascisme zijn gelijke niet, maar hoe scherp die polemieken ook waren, zij resulteerden nooit in frasen over de vrijheid of in illusies ten opzichte van de democratie van zijn tijd. Hij erkende de beperkingen van het liberale vrijheidsbegrip, maar hij zag ook in dat dit vrijheidsbegrip, dat ondanks alles zijn sympathie had, waarlijk niet alleen door fascisme en communisme werd ondermijnd. 'Het is een ware hekatombe van vrijheid, deze eeuw', schreef hij, die begreep dat de liberale vrijheidsidee het aflegde tegen de attractie van het onverantwoordelijk zijn. Er is nog voldoende reden om onderscheid te maken tussen de verzorgingsstaat, naar Zweeds model bijvoorbeeld, en de totalitaire staat van Hitler of Stalin, maar het onderscheid zou voor de 19e eeuwse liberaal waarschijnlijk veel geringer zijn dan voor ons, omdat hij ook in de verzorgingsstaat in de eerste plaats zou zijn getroffen door de abdicatie van het persoonlijke verantwoordelijkheidsgevoel. Vele PvdA'ers hebben geloofd dat Ter Braak zich na de oorlog bij hun partij zou hebben aangesloten, maar al is het waar dat hij zich in de scherpste bewoordingen uitliet over het geldzakken-liberalisme van zijn tijd, dat hij overtuigd was van de noodzaak van een andere welvaartsverdeling dan de jaren dertig te zien gaven, hij toonde nooit enthousiasme voor de nivelleringsneigingen van het socialisme, zoals het onwaarschijnlijk lijkt dat hij warm zou zijn gelopen voor veel betutteling die 'welzijnszorg' wordt genoemd. En hoe jammer is het dat

hij niet een van zijn prachtige, korte stukken[7] heeft kunnen wijden aan het ministerie van CRM, want cultuur en recreatie zouden naar zijn mening zo ongeveer elkaars tegendeel moeten hebben betekend. Ter Braak was vrij van alle illusies over een klassenloze maatschappij[8], zoals die, niet helemaal openlijk erkend, toch weer opdoken in de onderwijsplannen van de Partij van de Arbeid.

Ter Braak heeft er nooit moeite mee gehad de scherpzinnigheid, de genialiteit van Karl Marx te herkennen en zijn werk is opmerkelijk vrij van die schimpscheuten aan het adres van het marxisme, waarmee een zich bedreigd voelend conservatisme zo gemakkelijk door de mand valt. Dit betekende niet dat hij Marx en marxisten zijn kritiek onthield en het is waar dat hij Nietzsche, ook om zijn respect voor de veelvormigheid van het leven, bleef verkiezen boven Marx en Freud, die voor hem vooral aan elkaar verwante geesten waren[9].

H.A. Gomperts heeft niet ten onrechte opgemerkt dat Ter Braak Nietzsche's onverschilligheid voor de waarheid overschatte, maar hiermee is nog niet ontkend dat Ter Braak scherp inzag dat Nietzsche - die nooit de mensheid heeft willen genezen, noch in de Revolutie geloofde - zich op een geheel andere wijze tot de

waarheid verhield dan Freud en Marx. Gomperts onderschat het grote probleem van Nietzsche's filosofie: een uitweg te vinden uit het dilemma van het dogmatisme of het scepticisme, die onvermijdelijke eindstations van elke filosofie - een uitweg die Nietzsche zocht met zijn idee van de interpretatie (de Nietzsche van Ter Braak zou onvoldoende maatstaven hebben overgehouden om te onderscheiden tussen juiste en onjuiste interpretaties, maar de Nietzsche van Gomperts, met zijn geloof in de Wille zur Macht als monocausaal principe, zou geen recht meer hebben kunnen doen aan de veelvormigheid van de menselijke kennis).

Maar als Ter Braaks werk al zoveel moeilijkheden oplevert voor zowel rationalisten als mystici, ongelovigen en christenen, voor democraten en socialisten, Freudianen en Marxisten, moeilijkheden die soms worden ‘opgelost’ door de ‘verdringing’ van het tegen de eigen sympathiën en vooroordelen ingaande denken van de schrijver - hoe zwaar hebben het dan de dichters, de literatoren. Tenslotte kunnen filosofen en historici, sociologen en politicologen zich nog verschuilen achter hun specialisme, alsof de omgang met zo'n amateur beneden hun wetenschappelijke waardigheid zou zijn. Maar herhaaldelijk hebben schrijvers in Nederland gedemonstreerd hoe hulpeloos zij stonden tegenover de ironie van Ter Braak, die ironie die nooit werd gehanteerd om problemen uit de weg te gaan of zwakheden te ontmaskeren. Alle humor ontbrak in de aanvallen die op hem werden gedaan. Geen verwijt was te vergezocht, geen kritiek zo kreupel of het werd nog, in alle ernst, tegen hem gebruikt. Het irritante voor velen is blijkbaar dat Ter Braak niet kan worden weggedacht uit de literatuur. Geen schrijver in onze letteren kan met hem wedijveren in de finesse, souplesse en levendigheid waarmee denkprocessen tot in hun nuances worden genoteerd. Het is waar dat hij daarbij niet altijd aan de wijdlopigheid ontkwam, maar hoeveel stilistische vondsten staan daar tegenover. Hoe vaak wordt de lezer getroffen door formuleringen, die moeiteloos onder woorden brengen wat hem voor woorden nauwelijks achterhaalbaar leek. Hoeveel minder rijk in de schakeringen van hun denken lijken, naast Ter Braak, zoveel niettemin intelligente geesten. Hij mocht veel geleerd hebben, als ‘filosoof’ van Nietzsche, als ‘schrijver’ van Du Perron - hij demonstreert zijn originaliteit, zijn fundamentele onafhankelijkheid voor mijn gevoel in de eerste plaats in zijn stijl, die niet op die van Nietzsche, noch op die van Du Perron is gaan lijken.

Ter Braak was inderdaad verslingerd aan het schrijven, zoals hij zelf opmerkte, en zijn grote produktiviteit wijst er ook op. Maar in zijn houding tegenover de kunst ontbrak, bij het scherpe besef van rangorde, elke elitaire pretentie. Het is opmerkelijk dat dit laatste hem niet in dank is afgenomen, niet door socialistische auteurs, noch ook door de volgelingen van een anti-intellectualitisch schrijver als Céline of door de bewonderaars van het surrealisme, een beweging die aanvankelijk ook graag voor anti-literair doorging, maar waarvan Ter Braak begreep dat zij, via verschillende achterdeuren, toch wat graag weer het literaire podium beklom.

Uit die weerstanden blijkt in de eerste plaats de hardnekkigheid van de behoefte zich, via de kunst of de literatuur en ondanks alle platonische eerbetuigingen aan de gelijkheid, toch weer boven de ander te verheffen. Nu verlenen in de moderne wereld kunst en literatuur op zichzelf steeds minder prestige. De roem van een Mallarmé die tijdens zijn leven niet meer dan enkele tientallen bewonderaars had, op basis van een handvol gedichten in verschillende kleine tijdschriften gepubliceerd, komt ons vandaag bijna onbegrijpelijk voor - zoveel macht heeft de kwantiteit inmiddels gekregen. Voor velen zijn kunst en literatuur dan ook nauwelijks meer dan geschikte

middelen tot het verkrijgen van publiciteit, die vandaag meest gezochte en ook minst aanstootgevende van de manieren om zich van de anderen te onderscheiden.

> *'Was vroeger, enkele jaren geleden nog, het schrijven een teken, waaraan wij elkaar herkenden, thans vraag ik mij bij een ontmoeting met een schrijver aanstonds af: wat* verbergt *hij door zijn noeste vlijt aan letters besteed, hoe kan hij het verdragen onder zijn medemensen rond te waren als een mysterie? Want voor een mysterieus wezen verslijten ons nog altijd de niet-schrijvers..... Het schijnt voor talloze mensen moeilijk te zijn zich te verzoenen met de gedachte dat meesterwerken..... afkomstig zijn van medemensen, die aan geen enkel biologisch aanwijsbaar structuurverschil onderhevig waren. Blijkbaar acht men het beledigend voor zichzelf om niet op een of andere wijze aan wonderbaarlijk bevoorrechten te geloven.....'*

Dit beroep op de helderheid en doorzichtigheid heeft tot nu weinig gehoor gevonden. Wij mogen in een tijd leven die van 'duidelijkheid' zelfs een politieke leuze heeft gemaakt, maar alleen al de ongekende eerbied voor het jargon in deze dagen is er om er aan te herinneren hoe weinig de geneigdheid is gegroeid om de onderscheiding

door het specialisme op te geven. Zolang Ter Braak de pretenties van domineesland doorprikt, wil er bij velen nog wel een lachje af, maar als hij ook aan die van de wetenschapper en de dichterschrijver komt, is men opeens minder geamuseerd. Temeer niet daar hij, bij het gemak waarmee hij de sociale gelijkheid van de mensen aanvaarde, waarmee hij afstand deed van alle privileges die zijn intellect en gaven iemand hadden kunnen bezorgen, zijn onderscheidingsvermogen, zijn gevoel voor kwaliteit niet wenste op te geven. Ter Braak doet beseffen hoe zeldzaam, achter alle misleidende jovialiteit van onze manieren, in sociaal opzicht de democratische gezindheid is, ook onder socialisten, progressieven of anti-intellectualisten. En alsof zijn geschriften in dit opzicht al niet genoeg scherp kritiek bevatten, is er bovendien bij diezelfde ‘democraat’ toch een distantie, voortkomend uit zijn respect voor het individuele van elk mens, voortkomend dus ook uit het besef hoe groot de persoonlijke verschillen tussen mensen onderling zijn. En het is die distantie die vandaag vooral als ‘ondemocratisch’ en aanmatigend wordt ervaren.

Het is vanuit een ander gelijkheidsidee dat vandaag een hoogleraar, een politicus (en hoe dikwijls zijn die twee kwaliteiten in één figuur verenigd in de politieke klasse van onze democratie) er enerzijds geen bezwaar in ziet zich met het volle gewicht van zijn specialisme tot het publiek te wenden, terwijl hij anderzijds, na enigszins te zijn opgewarmd door zijn ondervraagster, het moment niet lijkt te kunnen afwachten waarop hem de gelegenheid wordt gegeven bijzonderheden uit zijn huwelijks- of in het algemeen erotische leven aan de openbaarheid prijs te geven. ‘Wij zijn, beneden de navel, toch allemaal mensen’, lijkt hij te willen zeggen, ‘maar, er boven, is de economie, sociologie, criminologie of psychologie *mijn* terrein!’.

Ter Braak, die weinig wilde weten van zulke specialistische privileges, had daarentegen een veel minder ‘technische’ opvatting van het gevoelsleven, waarvan juist de rijke geschakeerdheid en dus ook tenslotte onmogelijke ‘vertaling’ ervan in woorden hem trof. Net zo min als Ter Braak - die Jan van Nijlen's *De burgemeester* een van de prachtigste gedichten in de Nederlandse literatuur noemde - ongevoelig was voor de schoonheid of de poëzie, zoals het in de jaren dertig heette, net zo min had hij angst voor de sexualiteit, zoals later wel is gezegd. Noch op Freud, Vestdijk of Céline, om maar eens drie aanstootgevende figuren uit zijn tijd te noemen, vallen bij Ter Braak preutse reacties te constateren. En was de obsessie, de krampachtige concentratie op de sfeer van het bordeel bij Albert Helman, schreef Ter Braak, ‘nu zuiver en alleen gegeven als obsessie, zoals bijvoorbeeld bij Céline of Slauerhoff, men zou er niet aan denken daar “aanmerking” op te maken, of het voor de pruderie op te nemen.....’. En wie anders dan Ter Braak in *Het Vaderland* was Vestdijk's voornaamste steun tegen de aanvallen van *De Telegraaf* en zoveel andere bladen op zijn ‘vieze’ romans in de laatste jaren voor het uitbreken van de tweede wereldoorlog? Vestdijk zelf erkende dit feit, in gesprekken met mij, op de royaalste wijze. Maar het is waar dat Ter Braak voor zichzelf, evenals Freud, de sublimering verkoos boven de weergave van de obsessie, zonder overigens aan het dikwijls hachelijke karakter van de sublimering voorbij te zien[10].

In een van die kleine essays, die zo vaak de inleiding vormden tot zijn boekbesprekingen, essaytjes die in het geheel niet de subjectieve aardigheden waren die los stonden van het besproken boek, zoals de nieuwe kritiek het wel heeft voorgesteld, die integendeel dikwijls op zo'n voortreffelijke manier de bedoelingen

van de auteur, de 'inhoud' of de 'sfeer' van het besproken werk op een ander, vaak algemener plan plaatsten, schreef Ter Braak:

'Wij, die nu eenmaal..... leven in een tijd, waarin het democratische geld *de doorslag (geeft), wij hebben een andere opvatting van vrijheid en gelijkheid dan de theoretici uit de achttiende eeuw; wij zien duidelijk dat de vrijheid geen absoluut begrip is en de gelijkheid onder de mensen slechts kan gelden met onvoorwaardelijke erkenning van vele fundamentele* on- *gelijkheden. In de eerste plaats is de gelijkheid der mensen reeds psychologisch niet houdbaar, evenmin als zij fysiologisch houdbaar is; iedere samenleving berust op overwicht van de een op de ander; in zoverre bestaat dus de verhouding tussen meester en slaaf ook in samenlevingen, wier taalgebruik angstvallig het* woord "*slavernij" vermijdt. In de tweede plaats is ook de dienstverhouding in onze geld-maatschappij een verhouding van gebondenheid en afhankelijkheid; was bijvoorbeeld de kinderarbeid in de mijn en in het Engeland van de negentiende eeuw minder slavernij dan het bestaan van de negers op de plantages in de koloniën?'*[11]

Een man, die in 1936 zulke woorden kon schrijven, en in een hol van de liberale leeuw, geeft blijk van genoeg onafhankelijkheid, vooral ook ten opzichte van het Nederlandse conservatisme en liberalisme van die dagen. Wij zijn niet meer

geschokt als hij het heeft over de geld-maatschappij, maar dat gelijkheid alleen kan gelden onder erkenning van fundamentele, niet alleen fysiologische, ook psychologische ongelijkheid - met dat inzicht zijn de opvattingen van de jaren zestig en zeventig, onuitgesproken of niet en of zij nu tot uiting komen in de literatuur of in progressieve kringen, in *Privé* of *De Telegraaf*, volstrekt in strijd. Niet dat de argumenten van Ter Braak zijn weerlegd - dat zou ook alleen hebben gekund als men die argumenten kende. En hoe zou dat kunnen, nu zijn Verzameld Werk sinds lang is uitverkocht - in een tijd dat elk groepje, sterker dan drie man, dat met klei wil speelen, kan rekenen op een subsidie ter stimulering van de creativiteit in Nederland, en of de toevallig zittende minister van Culturele Zaken nu van ‘links’ is of van ‘rechts’?

Eindnoten:

1 J.-B. Pontalis is redacteur van de *Nouvelle Revue de Psychanalyse* (Gallimard, Parijs), terwijl bij dezelfde uitgeverij van hem verscheen een bundel psychologische en literaire essays, *Après Freud* (Idées-pocketserie, 237), alsmede de studie *Entre le rêve et la douleur* (1977). Het vraaggesprek met hem verscheen in *Le Monde* van 4 november 1977.

2 Ter Braak schreef wel, met sympathie, over het lid van de Wiener Kreis, Otto Neurath (in *Verzameld Werk* VII, p. 483), maar de kans lijkt mij inderdaad niet erg groot dat hij zich bij die Kreis had aangesloten, evenmin dat hij bewondering zou hebben opgebracht voor bepaalde facetten van het denken van Karl Popper. Men vergelijke alleen de opmerkingen in het werk van Ter Braak over Hegel, met die over dezelfde filosoof in *The open society and its enemies*, om te beseffen wie van hen beschikte over een zuiverder intellectueel geweten. Ter Braak heeft, met meer of minder recht, vele mensen bestreden, maar hij heeft nooit zijn toevlucht gezocht in polemische methoden als die van Popper, waarvan de onbeholpenheid en onbetrouwbaarheid afdoende is aangetoond door Walter Kaufmann, cf. ‘The Hegel myth and its method’, in *Hegel's political philosophy*, ed. Walter Kaufman (New York 1970) en in de bundel studies over Hegel, die werden samengebracht door Alasdair MacIntyre.

3 *Verzameld Werk* VII, p. 79.

4 *Verzameld Werk* V, p. 50.

5 Zie ‘Mystiek en Beeldspraak’, in dl. VI van het *Verzameld Werk*.

6 Verzameld Werk VI, p. 347.

7 Zie ‘Journaal van het Tweede Gezicht’, in *Verzameld Werk* III en ‘Critisch Journaal’, IV.

8 Zie ‘Nietzsche-Marx-Macchiavelli’ in dl. VII van het *Verzameld Werk*.

9 Ter Braak's visie op de verwantschap tussen Marx en Freud werd gedeeld door Philip Rieff, de auteur van *Freud, the mind of the moralist* (1959), welke studie ook door een scherpzinnige, maar onvervalste Freudiaan als Alain Besançon wordt beschouwd als een van de meest geslaagde pogingen om Freud te situeren in de culturele geschiedenis van zijn tijd. Welnu, in ‘The meaning of history and religion in Freud's thought’, een zeer lezenswaardig essay, opgenomen in *Psychoanalysis and history*, ed. Bruce Mazlish, (New York 1971), schreef Rieff: ‘If Freud accused Marx of profaning “the grandiose multiformity of human life” by the monocausal recognition of “material needs” as the “sole motives” of history, the accusation ought to become as much a self-accusation. The Freudian reductionism to “psychic needs” is perhaps an even more grandiose profanation of human multiformity than the marxist’.
Opmerkelijk is verder dat Philip Rieff de verwantschap van Freud's, grotendeels impliciete, opvattingen over de geschiedenis aantoonde met die van Augustinus, zoals Ter Braak in dat opzicht, maar twintig jaar eerder, in *Van oude en nieuwe christenen*, Marx naast de geniale kerkvader had geplaatst. En terwijl Ter Braak zich ergerde aan de schoolmeesterachtigheid van Marx en, in *Politicus zonder partij*, aan die van Freud, die graag de profetenmantel droeg, wijst

Rieff op de diepe betekenis die het beeld van de leermeester-profeet voor Freud had, de meester 'characterized by his charisma and wisdom, suffering the resentment of his students and public, who are his children'.

10 Zie 'Macht der obsessie' en 'Het symbolische harnas' in *Verzameld Werk* VII.

11 Zie 'De slavernij' in *Verzameld Werk* VI.

Na een halve eeuw
Herinneringen aan Menno ter Braak als student
Henrik Schulte

Wanneer mij de eer toevalt om te mogen schrijven over mijn herinneringen aan Menno als student, dan praat ik over de tien jaar van ons veelal dagelijks contact, die nagenoeg weer samenvallen met het decennium 1920-1930: dus de Twenties - de ‘Roaring’ Twenties, zoals zij later in de vele boeken over die periode kwamen te heten.

Er is voor dat decennium inderdaad een duidelijke afpaling naar beide kanten: de Jaren Twintig kwamen voort uit de boulverserende sociale woelingen van 1919, die vooral in Centraal Europa op de daar verloren Eerste Wereldoorlog volgden, maar die ook bij ons zulk een tragi-komische echo vonden als b.v. de Troelstra-revolutie, waartegen echter een felle reactie in ieder opzicht inzette - met name ook in de Amsterdamse studentenwereld. Er is daar eerst sprake van een houdingzoekend salon-fascisme, na 1925 overslaand in een dito flirtation met het communisme onder duidelijke invloed van culturele contacten met de USSR - en dan vooral met de baanbrekende uitingen der Sovjet-filmkunst. Aan het slot werden die Jaren Twintig weer even abrupt afgestopt door de wereldwijde repercussies van de Beurskrach van october '29 in New York, waarop met het begin der Jaren Dertig een nooit geëvenaarde economische ‘malaise’ aansloot (onze huidige werkeloosheid is daar nog niets bij!) en waarbij dan tevens de doffe trommels van een marcherende Hitlerjeugd hoorbaar gaan worden.

Dat decennium was het eerste (en naar niemand kon vermoeden ook tevens het voorlaatste) voor Menno's kritische geest: altijd meer die van een wijsgeer dan van een letterkundige, maar niettemin voor zijn dialectiek gewapend met een subtiele woordgevoeligheid. Een geest, die bovendien spoedig te essentieel eerlijk bleek voor de vele leugens van zijn tijd, waarmee hij zich te meten kreeg en waartegen hij zich dus van meet af aan afzette. Als Menno ter Braak daardoor een ketter werd, dan was dat in de oorspronkelijke zin van het woord ‘kàtharos’: een die op eigen kracht gerijpt is tot een ‘zuiverder’ inzicht dan de massa om hem heen domweg verwerken kan.

Maar om dit niveau van een werkelijk ‘ken u zelve’ en ‘niets te veel’ te kunnen bereiken, heeft Menno zijn eerste decennium (ruim genomen tevens zijn studiejaren) ook wel nodig gehad! Als hij kort voor de Tweede Wereldoorlog nog zelf zijn essays selecteert voor een postmortem uitgegeven verzamelbundel *In Gesprek met de Onzen* zweert hij al dat mooie, frisse, misschien nog niet zo uitgebalanceerde werk uit zijn studentenjaren af; in 1950 nemen de samenstellers van zijn verzamelde werken dat dan ook niet op: zie hun ‘Verantwoording’ (*V.W.* VII, p. 580). Ik dacht echter niet, dat dit een jeugdvriend hoeft te beletten om Menno's werk uit zijn eerste decennium, voor zover dat overal in tijdschriften gepubliceerd werd, bij deze bijdrage (die anders ook geen zin had) na een bezonken halve eeuw te consulteren. Bovendien worden de waardevaste overtuigingen in het leven pas gewonnen uit een vaak jarenlange innerlijke choc des opinions. Ook Menno leefde in mijn tijd met zichzelf in een heilige onvrede, maar was daarbij voldoende een stugge Tukker om zijn innerlijke overgevoeligheid (en dus zijn kwetsbaarheid) niet te étaleren. Veel van wat men later

als zijn ‘snedigheid’ in het debat is gaan beschouwen, berust in wezen op aanvankelijk zelf toegebrachte wonden tijdens het duel van de afweer. Kwam hij tot de ‘creativiteit’ van wat nondescripte verzen (of van zijn twee min of meer autobiografische romans die in 1930 en '31 verschenen en

dus buiten het mij gestelde bestek vallen), dan faalde hij naar de communis opinio. Het was mede die afweer, die hem begiftigde met een haast permanente onthutste glimlach - half verlegen, half smalend. Hij was hoffelijk, maar soms met iets van onverholen hoon daarachter. Hij was geen dagdromer, integendeel altijd op stel en sprong bereid te opponeren. En dan al vroeg niet uit het veld te slaan. Zelf ongespleten is hij daarbij waarschijnlijk nooit geworden, maar hij toonde een sterke behoefte aan eigen geestelijke hygiëne..... in een tijd, die bol stond van de meest troebele complexen. Vrienden uit die tijd begrepen echter wel, dat veel van wat zijn spot trof, in wezen terug ging op een residu ervan in hemzelf. Maar hoe ontstellend veel Noord-Nederlandse dichters van toen hebben in hun werk nooit helemáál afscheid kunnen nemen van Domineesland: Nijhoff niet, noch Werumeus Buning of Anthonie Donker, noch Hendrik de Vries, e tutti quanti? Net zoals ook in vele, toen streng van ons afgescheiden Jong-Katholieken soms iets zalvends bleef van Heeroom om de hoek? En voorts: màg men het eigenlijk de dichter toerekenen, dat hij voor de naakte waarheid nooit 'gans-en-al' het démasqué der schoonheid accepteert - waar blijft dan het vers? En in welke kunstenaar in het algemeen viert niet tòch de burger ergens zijn stiekem carnaval?

Tegen de Jaren Twintig wemelde het zowel in Eibergen als in Tiel van de clan Ter Braak, jong en oud. Tenslotte werden ze, net als in 't bekende vers van Greshoff, allemaal weer de notabelen in hun kleine gemeenschap. Toen ik diep tastte in vermolmde dozen, dacht ik nog een stapeltje correspondentie met Menno, als zoon van de dorpsdokter H.E.G. ter Braak uit Eibergen, gevonden te hebben, maar het bleek een gymnasiast W.F.A. ter Braak te zijn, ook uit het dorp Eibergen en ook worstelend met het geloof (wat hem niet verhinderde om toch een goed dominee te worden!). Het zal wel waar zijn wat Prof. dr. R. Henrard schrijft in *Menno ter Braak* (Brugge 1968, p. 8), dat Menno als puber opstandig werd tegen het - overigens vrijzinnig - geloof van zijn begaafde moeder van wie hij dan gelukkig wèl de schrijfdrift der Huizinga's en de selectieve smaak der van Regteren Altena's erfde.

In Tiel, waar Menno bij zijn oom dr. J.G. ter Braak uitbesteed werd om het gymnasium te doorlopen, schijnt hij al vroeg een historisch drama geschreven en misschien ook opgevoerd te hebben onder de titel *Het Verraad van Tullus Hostilius*, over welke Romeinse koning men immers in de IVe klas bij Livius leest. Mary Dresselhuys zat kwikzilverig en kwiek in de II-de, toen zij Menno leerde kennen als de h.t. Praeses van de Tielse Gymnasiasten Bond, maar ook als amateur-toneelregisseur: '..... een lange jongen in een keurig blauw pak uit de hoogste klas..... een rustige, toch opvallende gestalte met een hoog voorhoofd, een fijn besneden gezicht en vlugge, wat ironische ogen achter zijn lorgnetglazen' (A. Viruly, *Mary Dresselhuys*, p. 30). Nijhoff schreef ooit over 'het peer-hoog voorhoofd van Chinese filosoof' - en daarbij zie ik altijd Menno voor me. Op straat ging het schuil onder de onafscheidelijke grijze gleufhoed, die wij allemaal waarlijk niet alleen tegen de Nederlandse regen droegen. Maar Menno hulde zich daarbij meestal in een keurige overjas, zij het van koetsierslengte, wanneer hij stil met ons groepje mee liep - nooit voorop. En nooit heb ik hem zonder die knijpbril gekend, die toen zelfs onze váders al niet meer droegen! Die schreef een soort vragende hiëroglief dwars over zijn groot bloot hoofd en maakte hem tot het prototype van de 'egghead' (if ever there was!). Je zàg hem als het ware denken. Wij dachten niet. Wij deden - heel veel deden wij.

Maar wij conformeerden ons achter donkere uilebrillen en misschien 'gáven' wij hem toen al te denken en werden wij aldus onvermoed de sparring-partners voor zijn nooit-aflatende hersengymnastiek.

Hij las Hegel al op het gym. Die was ons te hoog. En Nietzsche. Die men dan blijkbaar op heel verschillende manieren lezen kan. Want in die vroege Jaren Twintig heeft ook - nog lang ònbekend voor Menno - Hitler daaruit ideologische verwantschap gepeurd. Over de oceaan heen waren het twee Joodse studenten met een onwaarschijnlijk hoog IQ, die Nietzsche lazen en toen (puur om de kick van het experiment) een medemakker vermoordden: Leopold en Loeb werden 'het' proces van de Jaren Twintig, een shibboleth van hun jeugd en een mene-tekel aan de wand.

Menno was in zijn hele eerste decennium beslist niet wat men nu zou noemen sociaal geëngageerd. Hij had ook niet - zoals velen onzer - vlak na 1919 meegeschreven aan de 'Nieuwe Geest' in de *Rostra Gymnasiorum*. Dat blad werd spoedig voortvarend en bekwaam, ma□r niet zonder domineestoontje, geleid door de dichter Anthonie Donker (wijlen de neerlandicus en politicus Prof. dr. N.A. Donkersloot). Ik zie hem ook niet zo op onze nogal pompeuze Gymnasium Congressen - Tiel was daar vertegenwoordigd door een meer extroverte figuur, die zich ietwat over-

compleet placht te introduceren als ‘Van Raab van Cansteyn - Raab met een b., Cansteyn met een C.!’ Wel kwam Menno mee naar Zutphen, dat toen een plotseling bloeiend gymnasiumleven had. Jo Spier leerde in Zutphen tekenen, Eduard van Beinum maakte er muziek. De vader van D.A.M. (Dick) Binnendijk hield aan de Markt het provinçiaal-deftige ‘Hôtel du Soleil’ en daar kwamen keurige meisjes ons bekijken - waaronder Ant Faber, de Zutphense dominees(!)-dochter, met wie Menno pas vele, vele jaren later zou huwen.

In de eerste jaren na 1921 trad Dick Binnendijk als Amsterdams student veel meer op de voorgrond dan zijn boezemvriend Menno, die een kleurloos hok betrok in een kleurloze huizenrij aan de kleurloze den Texstraat (31b).

Menno verkoos van stonde af aan een ‘klassebewust knor’ te worden, wat ik toen al een jaar was: ‘het’ knor noemde men de student, die niet onder het juk van de groentijd door wilde, dus geen Corpslid werd. *Propria Cures* was in die jaren (de jure niet, maar de facto wèl) een Corpsblad.

Maar na de woelingen van 1919 nam het aantal knorren hard toe en men had toen J.J. Slauerhoff - een nogal slungelig, maar sociaal roerig student - in de *PC*-redactie gehaald. Slau werd echter begin 1920 ook weer buiten de ‘St. Janskluize’ gezet, en wel na een donderkanonade van een reactionaire mede-redacteur, omdat Slau de toneelspelersstaking van die tijd heftig verdedigde tegen het idool Eduard Verkade, die aan de werkgevers kant stond. Ook schreef Slau blijkbaar onder vele pseudoniemen verzen (dat zou eens onderzocht moeten worden) en in elk geval is het een mythe, dat Slau een even lauwe *PC*-redacteur geweest zou zijn als - een blauwe maandag vóór hem - Pom Nijhoff.

Die was toen wel Corpslid, maar Slau was ‘nihilist’ - zoals de officiële titel voor het knor luidde. Als dichter kon ik Slau in de *PC* van (hij was toen 23 en net med. cand.) een pagina's lang essay wijden. Wat dein aansluitend tot mijn eigen benoeming - met pijn! - als nihilist in de redactie leidde.

Na 2-2-'24 nam Menno dat nihilistisch redacteurschap van mij over, want er moest tenslotte gestudeerd worden. Dat gold voor Menno na 24-10-'25 ook, maar beiden bleven we jarenlang in onze *PC* dóór schrijven: we wisselden elkaar af in ‘Litteraire Kronieken’, die ik had ingesteld, en in de rubriek ‘Scaenica’ (kort daarvoor door Max Teipe geschapen op grond van de duidelijke voorliefde van de Amsterdamse student voor ‘zijn’ toneel). Dat toneel stond op ongekende hoogte met dr. Willem Royaards, Eduard Verkade - spoedig gevolgd door Albert van Dalsum, Louis Saalborn, het echtpaar Laseur-Dresselhuys. In *PC* oordeelde Menno dan ook duidelijk positiever dan b.v. later in *Het Vaderlandl* Maar bovendien verschenen toen van zijn hand onder ‘Cinema’ de eerste van zijn talloze filmkritieken, die ook niet allemaal zo negatief uitvielen.

Ik lees b.v. zijn onverholen bewondering voor een toch zo oer-Germaans epos als Fritz Lang's *Nibelungen*. Maar daar vielen we allemáál voor en die film werd nog, als een soort lokaas voor de buitenwacht, voorop gesteld in ons Filmliga Manifest van 1927! Menno bewonderde in die film met name de stijl en de gestalte, waarbij ‘niets aan de natuur was overgelaten’. Menno zwoer toen bij de vorm, als après tout enig mogelijk trait d'union tussen de makende mens en zijn ontvangende gemeenschap (‘De waardering van de Vorm’, *PC* 2-6-'23). Pas een paar jaar later (*De Vrije Bladen* 4(1927)1) zal hij tot zulke finale en onweerlegbare uitspraken komen als: ‘Scheppen,

het geschapene liefhebben en het toch vernietigen: deze drie noemen wij leven; het zwaarste is deze drie gelijkelijk lief te hebben.'

Maar dat essay heette toen 'Het Opium der Vormen' en in zijn formulering - ergo vormgeving - proef ik ergens de echo van de nog niet met congé gestuurde dominee.

In de zware foliant, die bij het 300-jarig bestaan van de Amsterdamse Alma Mater (Atheneum Illustre plus Universiteit) onder de titel *Geschiedenis van het Amsterdamsch Studentenleven 1632-1932* verschenen is, staat over de trend van *Propia Cures* in de Jaren Twintig: 'De reactionnaire beweging (na 1919), die eerst omstreeks 1928 zal verlopen, zet krachtig in, etc.'. Deze bewering, die derhalve Menno's *PC*-activiteiten volledig insluit, zal wellicht op 't eerste gezicht verwonderen, maar wordt niettemin geponeerd door de misschien meest gezaghebbende studentenfiguur van de tweede helft der Jaren Twintig, die bovendien niet alleen de materie grondig bestudeerd had, maar toen ook zelf sterk 'progressief' dacht: Henk Brugmans (die nu - ietwat gekalmeerd en bon-katholiek geworden - als Prof. dr. Hk Brugmans onder de nonnekens van Brugge leeft).

Henk Brugmans erfde de flair voor geschiedschrijving van zijn beroemde vader Hajo, die

later ook Menno's promotor zou worden, en hij beschrijft uitvoerig (p. 548 sqq.) de *PC*-periode van Menno en mij, beginnend: ‘Als op 26 februari 1921 (een bepaald vers in PC gepubliceerd wordt), is een nieuwe phase in de ontwikkeling begonnen, een tijdperk dat het litteraire hoogtepunt betekent in de geschiedenis van de Nederlandse studentenpers..... Een heidenperiode!..... Wie iets van dit groote, zielvolle in zijn studententijd mocht meebeleven, wie in persoonlijke herinnering kan terugdenken aan de bekroning van dit alles in de stichting van Filmliga, vereeniging en blad, wie iets gevoeld heeft van het zinrijke, hemelbestormende optimisme van toen -, die behoudt voor zijn leven een sterke, onuitroeibare trots dat hij erbij was.’ Brugmans geeft dan ook onze meest gangbare pseudoniemen prijs: als goed humanist gebruikte Menno de Latijnse vertaling van zijn naam, want ‘Scissor’ betekent in de eerste plaats ‘afbreker, opensplijter’ en dan ook iemand, die ergens ‘de schaar in zet’.

De Propria Cures-redactie/febr. '24 V.l.n.r.: H. Scholte, M. ter Braak, Mies Veegens

Menno ter Braak door Jo Spier/1927.

Met zijn Lustrum-artikel (*PC* 27-6-'27 - de Filmliga was een dag te voren gesticht) sluit Menno zijn studenten-joumalistiek af en kan het - intussen gerijpt en al wat socialer ingesteld - niet nalaten om de élitaire verwording van de exstudent van die tijd te hekelen in het verweer, waarmee de Rotterdamse burgemeester zijn hoofdstedelijke ambtsgenoot bijvalt in diens verbod van de film *De Moeder*. Menno's slotzin is karakteristiek: ‘Vondel's rei van Clarissen heeft de moderne mens minder te zeggen dan de rei van obers uit (James Cruze's film-experiment) “Jazz”’.

Maar Menno bakent ook behoedzaam zijn positie naar de andere kant af met een uitspraak, die hij zal herhalen in het voorwoord van zijn eerste boek *Cinema Militans* - uit 1929, maar m.i. nog altijd voortreffelijk leesbaar als een lucide afrekening met de film als collectieve hallucinatiedrug: ‘De ten gerieve van Jan en alleman uit de hemel gevallen “gemeenschapskunst” (is) wellicht het grootste gevaar van deze eeuw.’

Wel - dat laatste was in de loop van die eeuw niet waar te maken. Maar ik onderstreep, dat zeker tot het einde van de Jaren Twintig de politiek en met name Hitler nog geen issue was in Amster-

dam. En ook niet voor Menno zelf.

In 1924 begon Menno ter Braak ook buiten de studentengemeenschap in Amsterdam op de voorgrond te treden. Het is allemaal eerst nog wat geforceerd, maar men moet het zien in de context van zijn tijd en bovendien in het gezapige tempo van stad en land omstreeks het midden van de Jaren Twintig. Op zoek naar documentatie stuit ik b.v. op een mij door een deurwaarder betekende dagvaarding, die mij rechtstreeks voor de kadi sleept zonder dat dit met een boete kon worden afgekocht: ik had mij op 24-11-'24, des nam. 2.30 uur, 'bevonden' op de Spiegelgracht (O.Z.) en met een door mij 'bestuurd' rijwiel gereden met grotere snelheid dan de wettelijk toegestane..... 12 km per uur!

Wat de Vaderlandse Letter-oefeningen betreft, Jan Campert en ik hadden al in 1921/'22 tesamen een eerste bundel uitgegeven en wilden in '23 een jong tijdschrift als 'falanx tegen de vermolmde Tachtigers' beginnen. Dus 'begaf' Dick Binnendijk zich mede op onze aansporing naar Zeist (toen een hele reis, want Utrecht was al 6 tussenstops met de stoomtrein!) om Henny Marsman te leren kennen, die al vérder gevorderde plannen in die richting had. Ik vind hier Dick's enthousiaste brief, hoe Marsman hem verzen voorlas. Maar binnen 't jaar lieten de twee oude dametjes, die toen *De Vrije Bladen* gingen uitgeven, hem weten dat er geld bij moest. Naast Marsman voelden wij ons meer 'dichtende jongelingen' (zoals Jani Roland Holst ons spottend noemde), maar met ons vieren zetten we toen toch onze schouders onder een soort highbrow knokploeg, genaamd 'De Distelvinck'.

Onder mijn manifest van dec. '24 staat Menno nog maar bij een soort 'inner cercle' ingedeeld, maar een jaar later ondertekende hij als bestuurslid mede ons 'Uitvaart Manifest'. Wij waren snel overbodig geworden, de response was te groot geweest en ging gepaard met een sterk snob appeal, dat we nou óók niet zochten!

Dat begon al met de enorme toeloop voor een geruchtmakend bezoek, zaterdag 6 juni 1925, van de in de Jaren Twintig overbekende Duits-Joodse dichteres Else Lasker-Schüler, wier verzen op het Hooglied en wier grafisch werk daarnaast op Kubin en Kokoschka geïnspireerd was. Als 'Jussuf, der Prinz von Theben' omringde zij zich met een soort barokke hofstaat en daar kan men later wel om lachen, maar hóe zal Nederland omstreeks het jaar 2020 denken over een Karel Appel- of Anton Heyboer-cultus? (Else Lasker-Schüler werd natuurlijk in 1933 als cultuurbolsjewiste gebrandmerkt, week uit en schijnt in de oorlog in een nog niet Joods Palestina eenzaam te zijn gestorven).

Helemáál 'over de koppen' werd het toen, binnen een maand, met het Midzomernachtsfeest, dat wij onze leden en hun aanhang voor hun goede geld aanboden in een oude boerderij onder Blaricum. Dat begon zaterdag 4 juli met het 'voorrijden van alle dressuurpaardjes' (lezing uit eigen werk uiteraard), gevolgd door de onvermijdelijke 'bezichtiging van de stallen'. Alles bij elkaar duurde het feest voor de die-hards de volle 48 uur, maar Menno heb ik er niet dronken gezien - nooit trouwens. Noch in de armen van een toeschietelijke vrouw - ook nooit. Van hem is waarschijnlijk ook niet het typisch stukje vitalistisch proza, dat in *De Vrije Bladen* (2(1925)12, blz. 343-344) erover verscheen en waarbij ik nu misschien wel de namen achter de losse letters mag invullen.

Het Feest

Wij staarden door de vensters in een zwart gebied. Het moest al eeuwen zijn geleden dat er avondrood op de ruiten spiegelde.
Was het vroeg, was het laat? Wij hadden den tijd verloren. Vrienden der diamanten duisternis, stootten wij aan het dessert glazen stuk tegen elkander. B(loem) echter sliep op zijn stoel als een vergeten koning in zijn krypt.
Buiten loerden twee jonge distelvinken, als clowns vermomd, door een kier begeerig naar al het lekkers op tafel. 'Sluit de deuren dicht', beval H(olst - Jani Roland Holst) hooghartig, 'opdat geen mij ziet en het den andren zegt.'
Daarna zocht hij in zijn spoorboekje den eersten trein naar B(ergen). 'Het is een vreemde reis', waarschuwde N(ijhoff). 'Maar wellicht leert een mensch wat onderweg', voegde hij er geruststellend aan toe. Toen een slag. Wij keken elkaar verschrikt aan. Het kon geen vogel zijn. M(arsman) was van zijn stoel geslagen.
Gelukkig brachten de menschen hem warme pap en brood en vruchten en melk in een nap. Aldüs kwam hij weer bij, doch met verdonkerde oogen in een bleek gelaat, alsof hij niet kon gelooven, dat hij het was.
'Wat hebt gij gedaan?', kreet H(olst). 'Ik ben zeer aardsch', murmelde hij.
Van deze verwarring maakte C(oster, Dirk) gebruik om iedereen op de man af zijn oordeel over de film te vragen. Daarom ging M(arsman) naar buiten.
Wel een half uur doolde hij buiten de grenzen

van dood en leven. Plotseling kwam hij van achter licht en wind weer tevoorschijn.
'Is dat schrikke', zei B(loem), die wakker werd; en terwijl hij zijn oogen uitwreef:
'Nu ben ik weer een beetje dichter bij mijn dood.'
Daarna onthief hij zich moeilijk van zijn stoel en zag rond.
'Waar is S(lauerhoff)?'
'S(lauerhoff) is moe geloovens, hopens, strijdens gemonsterd op een Chineesch kaperschip', sprak G(reshoff), die het laatste nieuws wist. 'Het boegbeeld stelt een gouvernante voor.'
Doch wij zwegen. De laatste lampion verbrandde waaiend op het balkon.

Bezijden de deur vingen de harpen van het einde aan.

Menno ter Braak & Dr. Isabella M Scholte-Ceinton

Op afstand bezien was dat hele litterair milieu dan wel niet zonder zelfspot, maar niettemin rijkelijk geëxalteerd. Wij waren in 1925 het 'anything goes' van de Jaren Twintig nog onvolledig gewend en ook onze emoties niet altijd de baas. Een maand na dat feest trok b.v. een windhoos zijn allesvernielende trechter dwars door het Achterhoekse dorp Borculo: 10-8-'25. Er waren nogal wat doden en ook zonder t.v. wist ieder dat het om een kalamiteit van nationale orde ging. Laat op de avond kwam Theo Moussault, foto-redacteur van *De Telegraaf*, met de eerste kranten op De Kring. Niet alleen wij, maar ook de anders uiterlijk zo kalme Menno en zijn wat jongere broer die medicijnen studeerde (de latere Prof. dr. J.W.G. ter Braak) thans ook ter ziele) toonden zich laaiend ongerust over hun ouders. Dus sprongen wij met ons vieren in Theo's auto, snelden door de nanacht oostwaarts en stonden tegen het ochtendgrauwen, zelf ook grauw van drank en commotie, voor zijn ietwat verbaasde ouders in nachtgewaad: tenslotte ligt Eibergen nog 20 km van Borculo, en niets is

zo plaatselijk als een windhoos! We kregen ontbijt, dat wel..... maar het was allemaal lichtelijk dwaas geweest.

Wat de vele leden van 'De Distelvinck' voor al hun dure geld nog wèl kregen (met het heilige kruis na), was de eerste *Letterkundige Almanak Erts* (1926). Die verscheen onder een anonieme redactie, doch bleef in feite in handen van Menno en mij - de andere drie redacteuren waren Dick Binnendijk, Kees Kelk en Albert Helman (Lou Lichtveld). Menno was langzamerhand onschatbare kwaliteiten gaan ontwikkelen als redacteur, of ook als secretaris-penningmeester, voor alles wat wij tussen 1925 en 1930 zouden gaan organiseren.

De eerste almanak *Erts* (die nu min of meer goud waard schijnt te zijn), verscheen nog op de Amsterdamse Binnenkant bij de goede S.L. van Looy, enigszins de Doeke Zijlstra van de Jaren Twintig. *Erts 1927* ook; toen ging die dood. Menno had in het eerste jaarboek zijn wrange afrekening 'De Handelsreiziger' geplaatst en de slotzin werd in die dagen min of meer klassiek: 'Thuis wachtte hem de versleten fauteuil. En tevreden proeft hij een oude zoen van zijn vrouw.'

In het derde jaar (1928) wàs er ineens geen *Erts*, want Menno en ik studeerden allebei af. Voor 1929 belandden we met *Erts* bij A.J.G. Strengholt, die niet op ons verloren heeft. Menno (toen al Dr. Menno) ter Braak schreef dat jaar natúúrlijk over Poedowkin. In *Erts 1930* was van zijn hand 'Het Essay als litteraire Vorm' misschien de beste bijdrage in een overigens bloedeloos wordend jaarboek, dat wij voor 1930 onder eenzelfde redactie (nu niet meer anoniem) vervingen door een helaas te weinig bekend gewor-

den *Balans 1930-31: Algemeen Jaarboek der Nederlandsche Kunsten* (Leiter-Nypels, Maastricht), een puntgave uitgave voor de stijl van zijn tijd en een curiosum voor bibliofielen.

Menno opende toen meesterlijk met ‘De Absolute Film’ de quintessens van zijn later boekje in die intussen ook gezòcht geworden serie van wijlen W. Graadt van Roggen.

Maar terug naar Midden Twintig: wat waren wij toen zelf? Meest een paar jaar jonger dan de eeuw waarmee wij gelijke tred hielden (Marsman was al van 1899) en door onze frequente contacten met Parijs en Berlijn zaten we ook - lustig meetoeterend - op dezelfde lawaaiige bandwaggon. Het was meen ik Noël Coward die toen met een savant-beklemmend voorgevoel schreef: ‘Cocktails and laughter..... But what comes after?’

Hoewel Menno een lustrum later de bui al wel zag hangen en misschien toen ook al de eerste bliksemschichten ervan boven Berlijn, richtte hij zijn geboren en vooral getogen iconoclasme nog helemaal op de traditionele heilige huisjes van Nederland: ‘..... dit burgerlijke en suffe Nederland, waarin wij de eer en het genoegen hebben te leven’, is de teneur van zijn min of meer verplicht hoofdartikel in *PC*, waarmee hij nog als vol-op redacteur het seizoen 1924-'25 opent. Hij schamperde in die jaren graag over het ‘boerenbedrog der oncontroleerbare collectiviteit’ (*PC* 31-1-'25) en van het Christendom wees hij juist de oeverloze vrijzinnigheid genadeloos af. Immers ‘het is voor een geestelijk onbehuisde beter moeizaam een eigen huis te zoeken dan een schijnbaar zo gezellig pension met huiselijk verkeer’ (debat tegen de VCSB, *PC* van 10-10-'25).

Wel was er een onmiskenbare toon van persoonlijke verbittering ingeslopen. Het zat hem nooit mee in wat Jurgen - de ik figuur uit een toen algemeen door ons gelezen, sophisticated bestseller - placht te noemen: ‘the manly thing to do’..... bij een toen overstelpend aanbod.

In de Mid-twintiger Jaren had ook de Nederlandse vrouw mèt haar baleinen corset haar moreel keurslijf tenslotte maar in de gracht gegooid en Tristan Corbière sprak (via Slauerhoff) van een ‘mélange adultère à tout’. Enige pogingen tot een serieuze verhouding mislukten Menno haast dramatisch. Wij, omringd door een bloedeloos Art Déco, loensten daarentegen, over de boezemloze mode van die jaren heen, vrijmoedig (en in bewust anachronisme) terug naar de zoense lippen der Prerafaelitische Rosamundes en beschouwden daarbij Beardsley als een soort soft porno.

Menno speelde - zijn ‘De Reszke’-sigaret altijd in de achteloze mondhoek - maar wat op het klavier van de Amsterdamse kunstenaars-sociëteit De Kring. Hij was daar altijd, maar als de vilijne Kees van Dam - in het *Boek van Amsterdam: wat niet in de Baedeker staat* - daaraan een hoofdstuk wijdt waarvan we allemaal op de kast zaten, weet hij van Menno maar één regel te vertellen: ‘(MtB)..... van wie mij niets kwaads te binnen wil schieten’ (p. 55).

Eenmaal was Menno, naar mate meer en meer Hollywood-humbug over Europa uitgegoten werd, uit zijn slof geschoten: hij was eind 1924 naar L.J. Jordaan van de *Groene* gestapt, in 't nette pak dat hem altijd sierde, en had de eerste filmcriticus van Nederland aangeboden, met een ‘fluitbrigade’ te komen helpen, zo vaak als er bizonder kwalijke rotzooi op het witte doek kwam. Menno was met zijn slagzin van toen, ‘Europa voor de Europeanen’, zeer anti-Yankee en schreef toen ook die twee

befaamde pagina's ‘Waarom ik Amerika afwijs’. Onze arrivisten beschouwden zoiets als het toppunt van studentikoze verwaandheid. Maar achteraf valt de kern van Menno's betoog van toen nog wel te onderschrijven.

Na 1925 raakte Ter Braak gaandeweg bezeten van het fenomeen ‘film’, los van de speelfilm in de bioscoop en dus als een potentieel nieuwe en eigen kunstvorm: zowel in het statische vlak (wat wij toen noemden ‘beeldvlak-verdeling’), als in het dynamische (dus mouvement en ritme in abstrakte zin). Dat dreef hem al tijdig tot die toen nog schaarse solistische experimenten, die kunstenaars als Man Ray, Moholy Nàgy, Viking Eggeling, spoedig ook Walter Ruttmann en - zéér principieel - Hanns Richter vervaardigden en wier ‘avant-garde’ in 1927 de meest positieve inzet van de Filmliga-beweging zou vormen.

Jegens de ‘bioscoopfilm’ werd zijn pen (altijd nog in *PC*) vlijmscherp en provocerend. Met zijn esprit voor veelzeggende woord-associaties sprak hij graag van Cecil de Mille-Colonnes, waarmee Amerikaanse volksverlakkerij gekoppeld werd aan een nu vergeten pret-tent op het Rembrandtplein - of van Sarassinski, als combinatie van 's werelds grootste circus en het druipstenen droompaleis met kakelbonte en klatergoudoverladen interieurs, dat intussen aan de Reguliersbree verscheen en Nederland aansluitend een geheel eigen Art Nouveau in Tuschinkskistijl schonk.

Februari 1929/V.l.n.r.: Ter Braak, Jordaan, Poedowkin, A.P. Willinge, Prins & Joris Ivens

Toen Menno bovendien ging gewagen van een (natuurlijk onmiskenbare) 'unio mystica' tussen de enorme lappen bioscoop-advertenties en de daarop des zaterdags volgende groenzoeterij der 'recensies', dreigde Abraham Tuschinkski met een maar moeizaam afgewenteld proces (achteraf hebben we die aimabele kleine Rotterdamse kleermaker met zijn wensdroom van weelde allemaal betreurd).

Menno viel toen 'het kapitaal' aan, maar omgekeerd kwam een paar jaar later, in het begin van onze Filmliga-debatten, juist een geheide partij-communist als Sergej Eisenstein verwoed met zijn stoel zwaaiend op hem af, omdat Menno zijn hoog-heilige ideologie meesterlijk bestreed. Menno haatte immers zowel alle autoriteit als de grauwe massa, maar bovenal haatte hij van die nameloze massa de autoriteit. Dat werd meer en meer de kern van zijn nihilisme, dat aardig dicht stond bij een Pjotr Kropotkin, die ook iedere nieuw opgroeiende generatie ingeschakeld wilde zien tegen 'tyrannie, hypocrisie en gekunsteldheid', met als enig positief de persoonlijke vrijheid van tegen alles 'nee' te kunnen zeggen. Als Menno in die jaren van rijping wel eens met reden 'der Geist der stets verneint' genoemd is (in een bijna Mephistofelische zin) dan komt dat niet alleen omdat alle gave van 'Bejahung' hem onthouden werd, maar vooral omdat hij in welhaast elke affirmatie een nog niet uitgeplozen zelfbedrog zag. En als de hierboven gebruikte tegenstelling in

Duitse woorden werd vervat, dan wàs Menno in de tweede helft van de Jaren Twintig nogal Duits. Hij schreef ook zelf zijn proefschrift in het Duits en heeft niet lang genoeg geleefd om die taal te leren haten. Gallophilie bereikte hem pas via Du Perron c.s. en in mijn tijd behield zijn nihilisme altijd nog iets van de kunstzinnige puritein. Herhaalde malen hoorde ik hem beweren: ‘Als de film in de bioscoop komt, hoeft het voor mij niet meer’. Dat maakte hem aansluitend tot de meest consequente uitdrager van de Filmliga-gedachte en toen die - min of meer faute de combattants - moeilijk te handhaven bleek, honoreerde Menno, zoals altijd, de eenmaal getrokken wissel en trok zich uit de Ligabeweging en ook uit de redactie van het gelijknamige tijdschrift terug.

Naar de meesten wel weten, ontstonden de Filmliga's uit de z.g. ‘Nacht van De Moeder’, vrijdag 13 mei 1927. Terstond immers werd de Filmliga Amsterdam opgericht (26-6-'27 - dat is op de dag, dat ik dit schrijf, een halve eeuw geleden); na onze vakanties volgde de bundeling der intussen snel opgekomen initiatieven elders in Nederland tot de Nederlandse Filmliga (17-9). Ik nam van beide het voorzitterschap op me en Menno - van nature geen kop-loper - werd van meet af aan van beide de voortreffelijke, nauwgezette secretaris-penningmeester. Hij moet dag en nacht als een paard gewerkt hebben, maar hij zag de Filmliga als ‘zijn’ verzetsorganisatie, en hij zwoér er bij. Toen na een paar seizoenen een commercieel beleid niet meer te omzeilen was en bovendien ons beider studie op afwikkeling stond, waren wij blij, dat wij onze volkomen ideëele taken met goed fatsoen (altijd alles met goed fatsoen) konden omzetten in ‘theaters’, waarmee wij uiteraard verder niet de minste bemoeienis hadden: voor Amsterdam werd dit het nog bestaande Theater De Uitkijk (ik woonde toen bij de Kalfjeslaan en als ik daar op de bus wachtte, had ik een café van die naam recht voor me), maar de Filmliga Rotterdam vond onderdak in..... een slechtgaande nachtclub in het Grand Theater Tuschinkski! Er zat toen ook bróód in de filmkunst.

Inderdaad zwol de Filmliga aan tot een ‘beweging’ en de naam is nog niet vergeten. Een halve eeuw geleden was het een spontaan reveil van kunstenaars en intellectuelen, jong en oud, en wel in zodanige getale dat het ons soms boven het hoofd dreigde te groeien. Filmkunst zat al langer in de lucht, maar wel is er later - bewust of onbewust - nogal wat geschiedvervalsing gepleegd over het feitelijk ontstaan. Ik geloof niet, dat de vele gedetailleerde foliovellen van mijn ‘Dagboek 1927’ iets vertekenen: wij werden geenszins ‘verrast’ door die inderdaad ongemeen hoog lopende rel op De Kring van 13 mei 1927 (een van onze toen bekende toneelspelers viel flauw van emotie!). Het hele plan voor een besloten filmclub ‘met 12 voorstellingen per winterseizoen’ en ook de naam ‘Filmliga’ droeg ik al lang met me om en ik lees, dat we over dat alles al eerder in die week in Americain vergaderden. Menno kwam daar kersvers van het werk aan zijn proefschrift in Berlijn - verder lees ik: Dick Binnendijk, Bep de Roos (later Du Perron-de Roos), Joris Ivens (geen student) - èn de toneelspelers! Ook de grote kranten doelden er al op, dat er van de besloten voorstelling van ‘De Moeder’ in De Kring wel eens bonje zou kunnen komen. Ik was daar niet zo bang voor en, als bestuurslid van De Kring ook wel wat herrie gewend; in die laatste kwaliteit had ik trouwens de leiding op me genomen.

Het ging om de verboden Russische speelfilm *De Moeder* van Poedowkin, die natúúrlijk Sovjet-propaganda was. En er waren onder de intelligentsia van Amsterdam ook stellig wel partij-communisten. Maar als wij studenten ons er toen dwars tegen het overheidsverbod voor inzetten, dan was dat omdat wij al eerder gezien hadden,

dat men in Rusland voor het eerst het nieuwe medium ‘film’ wist te verbinden aan overrompelend-dramatisch spel, dat geen verfilmd theater, maar in zijn mouvementen ‘film’ was, filmkunst. Tenslotte was Sergej Eisenstein's *Pantserkruiser Potemkin* al van 1925: als die de Russische revolutie verdedigde, dan deed zij dat met zulke onvergetelijke sequenties als - schuin over het beeldvlak - de trappen van het grote plein bij de haven van Odessa, waar een jonge, demonstrerende moeder in elkaar geschoten wordt, waarna haar kinderwagen met kind verder verloren omlaagboldert, gevolgd door de telkens film-ritmisch terugkerende genadeloze zware rij van Kozakkenlaarzen met enkel zichtbaar de flitsende bajonet op de geweren. Dat greep ons mènselijk, niet ideologisch!

Maar in 1927, met de veel individueler uitbeeldende *Moeder* van Wsewolod I. Poedowkin, was de overheid - vertegenwoordigd door de burgemeesters van verschillende grote steden - zo stom geweest om een totaal onnodig verbod af te kondigen. Het ging om een tragische vrouw (aangrijpend gespeeld door Baranowskaja), die zich tenslòtte in dienst der revolutie stelt. So what? Menigeen kende de film al van kleine besloten

showroom-vertoningen en er waren al ‘vragen’ over het verbod gesteld: door A.B. Kleerkoper (SDAP - † 1943) in de Kamer, door David Wijnkoop (CP - † 1941) in de Amsterdamse Gemeenteraad. Dat was dus natúúrlijk de progressieve hoek. So what? Wij waren volwassen en wij vonden dat wij mochten zien wat er in de wereld te koop was. De Amsterdammer begon te voelen, dat hem van hogerhand iets onthouden werd - en dan is de boot an!

Op zichzelf is ‘de Nacht van De Moeder’ o.m. uitvoerig beschreven door de toen leidende figuur van L.J. Jordaan (thans als ruim negentigjarige een lang en goed leven afsluitend in de rust van Vorden) in het desbetreffend hoofdstuk van zijn Meulenhoff-pocket *50 Jaar Bioscoop-fauteuil.* Twee zalen van De Kring stroomden meteen overvol, hoewel daarbij duidelijk werd, dat de ene helft een lange wachttijd opgelegd kreeg. Alleen leden hadden toegang en het kostte allemaal niets. Met de introductie van honderden liep uiteraard elke administratie reddeloos in de soep en dat gaf de politie het recht van ingrijpen. Maar stom genoeg deed men dat pas bij de vijfde acte, met de film net op haar hoogtepunt. De zaal ging joelend te keer en men was aan een oproer toe. A.B. Kleerekoper stak (volgens mijn Dagboek) ergens een politieke speech af, die ook weer niet goed viel - David Wijnkoop daarentegen stond nerveus langs de wand aan zijn lange dorre baard te plukken.

Er waren o.m. ook de wethouder F.M. Wibaut, ‘Eitje’ Polak en S.R. de Miranda (die in 1942 in een concentratiekamp doodgetrapt werd). Uitgerekend de kleine Miranda slaagde erin om midden in het tumult burgemeester De Vlugt aan de telefoon te krijgen. Die dineerde bij Prins Hendrik en kon in een stemming van ‘Ce ne sont que des Gueux!’ uiteraard zijn verbod wel niet intrekken, maar als het om één keer ging, dan kon de politie het wel door de vingers zien. Hij werd kwaad toen hij later te horen kreeg, dat we al voor de tweede keer aan 't draaien waren, maar we hadden nu eenmaal al dat roerige volk binnen!

Jordaan spreekt dan (p. 126) van een soort Eed in de Kaatsbaan in miniatuur: ‘(HS), die als een tweede Mirabeau op een stoel klom en onder donderende toejuichtingen het stichten van een verzetsorganisatie aankondigde. Io vivat..... de Filmliga was geboren!’ Kunststuk! Het was een keizersnede.

Joris Ivens stond die nacht aldoor in het middenpad of wat daarvoor doorging en draaide in een koffer-kino van CAPI (toen pas zo genoemd naar zijn Nijmeegse vader C.A.P. Ivens) de uiterst brandbare 35 mm film in een gortvolle zaal zonder nooduitgangen: dáár heb ik later van wakker gelegen! Mijn vriend Jordaan kan ik echter moeilijk geloven, als hij schrijft, dat wij *De Moeder* die nacht liefst 4 x gedraaid hebben. Alleen al met de tijd kan dat niet, òf we moeten twee copieën gehad hebben. Mijn Dagboek zegt duidelijk dat we in de nanacht bij elkaar kwamen en dat een Hongaar, die de geldpest had, rijkelijk champagne deed vloeien, wat anders natuurlijk nooit onze drank was. Toen sliepen we een paar uur, ik schreef mijn Manifest en des avonds zaten we opnieuw in De Kring bijeen om het succes te vieren: toen danste de kleine, frêle, felle Böschke haar czardas - Böschke van der Vies-Szantòs, die als danseres nooit ergens emplooi vond en tenslotte aan ondervoeding stierf - dat kon toen nog in Nederland.

Oók dat die dag Dick Binnendijk op staande voet ontslagen werd bij de kunstredactie van *De Telegraaf*, omdat zijn kolommenlange, laaiende recensie niet naar de zin was van de groot-mogolen uit de bioscoop-wereld (‘unio mystica’). Alle kranten stonden natuurlijk vol over ‘de rel’ en er werden hoofdartikelen aan gewijd

- door *Het Volk* zelfs tweemaal. Jordaan was er door verblijf in Parijs niet zelf bij geweest, daarom schreef Menno er over in *De Groene* (zegt mijn Dagboek).

Het Manifest Filmliga was die dag in Americain zonder tittel of jota van wijziging, zelfs niet van de kritische Menno, aangenomen en het werd inderdaad een typisch document van de 'Roaring Twenties'. Als bestuur stonden er, naast het trio Ter Braak, Jordaan en ik, ook Joris Ivens onder, de schilderes Charley Toorop en van de toneelspelers Cees Laseur en Han van Meerten. Weer werd de studentendrukkerij in de St. Janskluize, waar Menno en ik al die jaren kind aan huis gebleven waren, ingeschakeld, hoewel de onvergetelijke eigenaar Clausen ouderling van de nabije Oude Kerk was. Het Manifest draaide er op volle toeren en we begrepen ook, dat we nu een blad moesten hebben - met Menno, Jordaan en ik als redacteuren.

De roes van *De Moeder* duurde een paar weken. Toen vloog Charles Lindbergh over de oceaan met een kippeboutje, een reep chocola en een stijve strohoed, omdat hij meende dat zo iets in het Parijs van Maurice Chevalier moest: Amerika scoorde een pluspunt - en De Kring stuurde diezelfde nacht een collectief en weer wild-enthousiast telegram aan 'Charles Lindbergh, Parijs'.

Een Russische speelfilm had dan wel de feitelijke stoot gegeven tot de Liga-beweging, maar de USSR bleef niet bij de hoogtepunten van het begin. Vooral Menno's voorliefde ging sterk uit naar de abstracte film-avantgarde van Berlijn en Parijs. In de laatste stad zat voor ons toen die beminnelijke en talentvolle ex-student uit Delft, Mannus Franken, en hij leverde ons aan de lopende band kleine kunstfilms, met persoonlijke comparitie van zulke toenmalige kunstenaars als Cavalcanti (eerste Liga-matinee), René Clair (tot Menno's ontzetting spoedig weggekocht door Hollywood), Germaine Dulac etc. De goede Mannus is tenslotte na een moeilijk leven in Indonesië gestorven en hem werd onlangs terecht een met diverse subsidies tot stand gekomen boek gewijd door Fons Grasveld: *Rapport over Mannus Franken, mens en kunstenaar.* Over Joris Ivens is uiteraard genoeg bekend en vóór die naar Rusland geroepen werd, gaf hij aan de Nederlandse filmkunst haar eersteling met de film *De Brug*, spoedig gevolgd door een ciné-poème van Joris Ivens en Mannus Franken samen: de film *Regen*, beginnende met de kringen van druppels op het stille water van een Amsterdamse gracht.

Maar dat voltrok zich deels buiten Menno om, want die werkte in 1928 langdurig en veelvuldig in Berlijn, waar hij zijn proefschrift voltooide over *Kaiser Otto III: Ideal und Praxis im frühen Mittelalter.* Het werd een meesterlijke uiteenzetting over de Augustijnse staatsideeën en hij kon er bovendien naar hartelust in bakkeleien met de irriterend Duits-nationalistische geschiedschrijvers uit de XIXe eeuw: de Von Giesebrecht's, de Lamprecht's, de Kleinpaul's. Pas veel later heb ik voor Byzantijnse studie veel aan dat proefschrift gehad, want het ging over de verwachting van een Duizendjarig Rijk omstreeks het jaar Duizend. Wel merkte ik, dat het onderwerp toch niet de intrinsieke belangstelling van Menno had, die ook nooit echt een historicus werd, ep ik weet ook, hoe hij er toen tegen aan heeft zitten hikken. Maar hij kreeg er op 3 juli 1928 een cum laude voor van zijn promotor Hajo Brugmans, die daar anders zo gul niet mee was. Menno heeft dat thema nooit meer opgenomen en zijn proefschrift besluit met tal van Stellingen, die weinig met Otto III te maken hebben: over Moholy Någy en de absolute film - over de wijsbegeerte als achtergrond in de verzen van Johan Andreas dèr Mouw (Adwaita) - en dan die Stelling X, typisch Menno!, over het ontoereikende van het woord ‘tief’ in het toen zo geruchtmakende werk van Oswald Spengler, *Untergang des Abendlandes.* Ontroerend is in Menno's voorwoord de dank voor de typografische adviezen van zijn ‘vaderlijke vrienden’, die hij erbij haalt: de drukker en de meesterknecht van de St. Jans-kluize tussen de hoerenkasten rondom de Oude Kerk, waar sinds 1920-21 al ons drukwerk, al onze journalistiek, al onze manifesten en ook al diverse van onze uitgaven het licht zagen en waar we nu nog een lustrum lang tussen diverse *PC*-redacties bèrgen van Liga-werk gingen verzetten.

Een paar maanden na Menno studeerde ik ook af en ging aansluitend op een lange en verre reis, waarvan ik pas in 't voorjaar '29 terugkeerde. Daardoor miste ik de eigenlijke bekroning van Menno's Filmliga-jaren: Wsewolod I. Poedowkin kwam naar Amsterdam, al kreeg hij als ‘gevaarlijk revolutionair’ maar een pas van 24 uur voor één strikt-besloten lezing zonder politieke propaganda. Menno haalde hem af en leidde hem blijkbaar bewógener in dan zijn gewoonte was. Maar ook doordat Menno bij mijn afwezigheid vaker in het openbaar het woord moest voeren, was hij bij lange na niet meer zo bleu en zijn qui-vive had ook niet meer dat merkbaar

afstandhoudende; zijn dialectiek was nu voldoende geschoold om de interrupties van onze altijd roezige zalen op te vangen.

Na mijn terugkeer trouwde ik, en daarbij was Menno vanzelfsprekend mijn eerste getuige - Dick Binnendijk de andere. Maar wij gingen allebei banen aanvaarden en zagen elkaar dus minder. Menno werd eerst leraar Nederlands aan de IVe HBS in Amsterdam, maar voelde zich daar niet happy. Duidelijk ook was het omgaan met jonge kinderen niet zijn fort: hij was zelf nooit echt jong geweest en hij formuleerde nooit simpel. Ik lees in het maandblad *Filmliga* een zin die ook op hemzelf slaat: ook hij kon ‘het eenvoudige alleen benaderen door het oog van een gecompliceerde’. Juist zijn subliem verstand veroordeelde hem tot een soort constant mandarijnen-masker. Op school had hij wel geen wanorde maar ook geen contact; hij was nooit een paedagoog. Hij was de geboren vertolker van het geweten van zijn leeftijdgenoten. Hij was in het begin van de Jaren Twintig het geweten geweest van de opkomende nihilisten onder de studenten. Hij was in de eerste vijf jaar van de Filmliga, die hij meemaakte, het geweten van de avantgarde. In de Jaren Dertig zou hij het geweten van ons volk worden.

Nog in dezelfde maand van mijn huwelijk kreeg de wereld immers een ander gezicht. Als eerste donderslag van de Jaren Dertig werd de beurs-

krach, die van New York uitging, spoedig gevolgd door het langdurig wereldonweer van de economische ‘malaise’. Niet alleen onze kleine wereld van Amsterdamse kunstenaars begon in zijn voegen te kraken. De taxameter van de tijd sprong op 30. Net als in Americain, wanneer in de Artiestenhoek door onze ober (die ongelukkigerwijs Amerika heette!) het ‘Nog vijf minuten, Heren!’ geroepen werd, moest men over afrekening gaan denken - en de nota voor de Jaren Twintig liep hoog. Er waren velen, die bléven debatteren. Maar zoals altijd betaalde Menno op tijd en stapte toen maar op. Dat hoorde zo bij zijn honnêteté.

Twee herinneringen heb ik met opzet voor het laatst bewaard. Toen hij in '28 in Berlijn werkte, ontdekte hij daar voor zichzelf Greta Garbo: het gezicht dat nooit loog, maar daarom uit een innerlijke kwetsbaarheid gedwongen wordt om voortdurend op haar hoede te zijn. Garbo werd duidelijk (net als voor Leo Jordaan, maar die wàs wezenlijk een eenvoudige) Menno's ‘soul image’. Maar waar Jordaan in latere Liga-jaren een hele monografie voor nodig had, dat formuleerde Menno al vroeg (*Filmliga* 3, 1) in één zin: Garbo had voor hem ‘die eigenaardige weifelende beslistheid van een aristocrate’.

Zo'n regel is niet alleen een schoolvoorbeeld van Menno's stijl, die uit een schijnbare contradictio in terminis de schok van een doubletake tevoorschijn tovert. Maar het geeft ook weer een sleutel op hemzelf: Menno, die nooit loog, bleef in zijn duel met de begoochelingen voortdurend getuige van zijn weifelende beslistheid van een geestelijk aristocraat.

Tenslotte nog een voorbeeld - wat ouder. De dichter Carel Steven Adama van Scheltema had zich bij zijn dood in mei 1925 al flink overleefd met zijn ‘Rode roos voorop!’-poëzie van 1900. Maar omdat hij toen een niet onbelangrijk *PC* redacteur geweest was, stond het aan Menno om hem een ‘Litteraire Kroniek’ te wijden. Een wreede ironie, die in Menno's leven vaker een rol gespeeld heeft, wilde dat hij toevallig een gefingeerd interview met Carel Steven gereed had (zulk cloak-and-dagger steekspel bedreven wij in die jaren véél) en dat liet van Carel Steven bitter weinig over. Menno's aangeboren fatsoen dreef hem toen om toch maar dieper in Carel Stevens' leven te duiken, achter al die makkelijke liedjes, en zo via positieve facetten te komen tot de slotzin: ‘Voor nog groter weemoed heeft de dood hem behoed’.

Misschien mag dat dan ook mijn afscheidswoord aan Menno zijn. In het steekspel van onze meningsverschillen herlees ik immers tenslotte zijn hoofdartikel ‘Naar een Concertgebouw der Filmkunst?’, waarmee Dr. Menno ter Braak in april 1932 uit de redactie van *Filmliga* trad en daarmee de door hem het zuiverst voorgestane beweging verliet; een openbare debat-avond tussen hem en mij was daaraan voorafgegaan.

In zijn slot-alinea schrijft Menno dan: ‘Onze wegen gaan uiteen, beslissend uiteen; maar..... als wij onze mémoires schrijven over de jaren onzer samenwerking zullen wij het in samenwerking kunnen doen.’

Ook dat is door het lot anders gewild. Na een halve eeuw kan nog maar een van ons tweeën op het appèl verschijnen. Ik zou nu voor hemzelf zijn slotzin over Carel Steven willen herhalen: ‘Voor nog groter weemoed heeft de dood hem behoed.’ Er is sindsdien veel geweest (en er is misschien nòg weer meer in onze eigen tijd), waartegen zijn loutere geest zich zou hebben afgezet.

Met de weifelende beslistheid van een aristocraat.

De *filmtheorie* van Menno ter Braak
Nico J. Brederoo

> *'Wie in Nederland over de film schrijft weet, dat Holland niet voor de film gewonnen is, hoewel het wekelijks met nieuwe producten wordt overstroomd.'*
> *'De Hollander bezoekt nonchalant een willekeurig aantal willekeurige films..... Hierop bouwt hij een verontwaardigde aesthetiek en behoudt hoogstens een welwillend respect voor de "paedagogische" waarde.'*
> *'De Hollander heeft aan de oude Muzen meer dan genoeg. Wanneer hij een bioscoopganger is, spreekt hij er zelf met een toegeeflijk lachje over.'*

Met dergelijke opmerkingen begint Menno ter Braak zijn artikel *Cinema Militans*[1]. Tegen deze mentaliteit van de Hollander heeft hij zich gedurende een aantal jaren fel gekeerd, vooral tijdens zijn bestuurslidmaatschap van de Filmliga. Door zijn redacteurschap van het orgaan van de liga - ook *Filmliga* genaamd - en door verschillende publicaties elders[2], heeft hij de mogelijkheid gehad zijn ideeën omtrent film te ontwikkelen en deze in bredere kring te verbreiden.

Ter Braak en de Filmliga

Ter Braak en zijn mederedactieleden van de *Filmliga* - Joris Ivens, L.J. Jordaan, Henrik Scholte en Constant van Wessem - waren niet de eersten die zich als verdedigers van de nieuwe muze opwierpen. Het maandblad voor de moderne beeldende vakken, *De Stijl*, heeft zich van zijn oprichting af, bezig gehouden met theoretische beschouwingen over film[3].

Door deze publicaties wist men in Nederland iets van de experimenten die het nieuwe medium, vanuit zijn commercieel uitgebuite situatie, trachtten op te heffen tot een volwaardige kunstvorm, die los zou staan van theater en literatuur. Het was echter vrijwel onmogelijk, in Nederland, de filmexperimenten van Richter en Eggeling te zien. Wel liet de Bioscoopbond de Duitse experimenten[4] van de expressionisten toe, daar deze een commercieel succes bleken. De eerste in deze reeks zou niet nalaten grote indruk te maken door zijn geheelnieuwe opvatting. Later zou Ter Braak deze film als een niet geslaagd experiment beschouwen; *Das Kabinett des dr. Caligari*[5] is een decorfilm geworden, waarin de acteur zich niet aan de gestyleerde vormen kan aanpassen en 'de expressie van het dode decor is niet de expressie van het bewegende beeldvlak'. Toch wekten dergelijke films, waartoe b.v. ook Fritz Langs *Nibelungen* behoorde, de belangstelling van kunstenaars en intellectuelen.

Toen dan ook *De Moeder* van Poedowski in 1927 door de burgemeesters van de vier grote steden, als revolutionair, verboden werd, nam men de betutteling, van welke kant dan ook, niet langer. In de Amsterdamse kunstenaarssocieteit De Kring werd een besloten voorstelling georganiseerd. Het succes maakte dat men de film enkele malen moest vertonen.

De reactie op deze gebeurtenissen was, dat men in Amsterdam de Filmliga oprichtte. Spoedig zouden meerdere steden dit initiatief volgen[6]. De kern van het

overkoepelend hoofdbestuur werd gevormd door Henrik Scholte (voorzitter), Menno ter Braak (secretaris, penningmeester) en Joris Ivens (algemene technische leiding).

De voornaamste taak die de Filmliga zich stelde, bestond er uit goede buitenlandse experimenten ter vertoning naar ons land te halen, daar de Nederlandse Bioscoopbond zich alleen stoorde aan de smaak van het grote publiek. Tevens wilde men in besloten voorstellingen

dié films draaien, die door de overheid verboden werden. Dit laatste doel werd in 1928 uitgebreid door de installatie van de Centrale Commissie van Filmkeuring, die men censuur verweet.

Het tijdschrift *Filmliga* bestond van 1927 tot 1931 als orgaan van de liga, en werd toen het hoofdbestuur aftrad onder een onafhankelijke redactie - Ter Braak, Jordaans en Scholte - voortgezet. Het blad bevatte voornamelijk opiniërende artikelen en filmrecensies, daarnaast signaleerde men actualiteiten uit het buitenland en gaf inleidingen bij eigen programma's.

Het is opmerkelijk hoe in een aantal jaren, door het tijdschrift en de voorstellingen van de liga, het filmklimaat in Nederland totaal veranderde. Amsterdam kreeg als eerste een avant-garde theater, en de dagbladen begonnen met onafhankelijke filmcritiek. Wat dit laatste betreft mag zeker de *NRC* niet onvermeld blijven. Deze krant overleefde een chantagepoging van de Nederlandse Bioscoopbond met glans. De Bond trachtte o.a. door een advertentie-boycot de *NRC* er toe te dwingen, te stoppen met de onafhankelijke filmcritieken.

Voor Ter Braak lijkt de cinema een groot deel van zijn attractie verloren te hebben, nu er niet meer gestreden kan worden. Op 24 april 1931 schrijft hij aan Du Perron: ‘ik besef nu ook wel, dat de reden, waarom ik vroeger zoveel drukte over de filmaesthetiek gemaakt heb, in wezen niets anders was dan een polemische drift tegen een bepaalde vorm van maatschappelijke botheid (het bioscoopbedrijf)..... Het is symptomatisch, dat ik, nu jan en alleman over montage en cineasten praat, hoe langer hoe meer de pest krijg aan de film als “kunstuiting”’[7].

In Jaargang 5, april 1932, van de *Filmliga* neemt Ter Braak afscheid als redacteur. Dit is zeker niet alleen aan zijn verminderde belangstelling te wijten, zijn heengaan als redactielid ligt voor een groot deel aan een groeinde controverse binnen de redactie. Ter Braak vertrekt met het afscheidsartikel ‘Naar een Concertgebouw voor de Filmkunst’, naar hij zegt, ter wille van de homogeniteit van de *Filmliga.* De problemen die ontstaan zijn kan men echter beter volgen in de briefwisseling met Du Perron. Hieruit blijkt ook dat zijn artikel uiteindelijk in afgezwakte vorm verschijnt. Toch zal duidelijk blijven dat Ter Braak het niet eens is met het streven naar ‘het best bereikbare gemiddelde’, waar Scholte achter stond. Na enkele malen zal Ter Braak ook losse bijdragen aan het tijdschrift stopzetten.

De vraag dringt zich echter op aan de lezer van latere jaargangen van *Filmliga*, of Ter Braak de niet-politieke opstelling van de redactie misschien toch als politiek heeft ervaren. Van een stellingname ten opzichte van de fascistische films kan men - en dit is vriendelijk uitgedrukt - niet spreken.

Ter Braak en de Film

Naast zijn eigen filmaesthetische beschouwing onderkent Ter Braak drie andere standpunten[8].

Allereerst signaleert hij de visie, die aan het veranderen is, dat film alle aesthetische mogelijkheden mist, de cinema zou een ‘minderwaardig symbool zijn van de twintigste-eeuwse snelheid en oppervlakkigheidsroes’. Het is duidelijk dat deze houding moet worden afgewezen. Maar tevens keert hij zich tegen een iets mildere

opstelling, die eveneens neerkomt op het niet accepteren van het medium, dat film een afgeleide, niet zelfstandige bijvorm zou zijn van de andere kunsten.

Een tweede standpunt ten aanzien van de film is een reactie op het vorige. Dit is echter, zo mogelijk, nog verwerpelijker, het is namelijk volslagen oncritisch. ‘Men kent de schare, die, nu de film eenmaal uitgevonden is, met literatuur en beeldende kunst meent afgerekend te hebben, die de film als *de* specifieke uitingsvorm der twintigste eeuw beschouwt’. Creativiteit echter, uit zich altijd op vele wijzen. De *middelen* die een tijd gebruikt kunnen wel verschillen; zo heeft de twintigste eeuw er een nieuwe techniek, de film, bijgekregen. Deze is een zelfstandige kunstvorm, maar mag als uiting van creativiteit niet los van de andere kunsten worden gezien.

Het derde standpunt is het technische. Voor de maker van de film is de techniek natuurlijk een wezenlijk uitgangspunt. Terwijl een kunstenaar iets schept, verkiest hij de ene uitdrukkingsvorm boven de andere. De beschouwer heeft de ervaring pas bij het voltooide werk en derhalve is de ‘aesthetica, de houding van de achteraf theoretiserende mens tegenover de kunst,..... geen creatie, maar overdenking, meditatie’.

Ter Braak neemt als uitgangspunt van zijn film-beschouwing de aesthetica. Hier staat de beschouwer centraal en niet de kunstenaar, want de *orde* die de artiest wenst te scheppen in zijn werk moet in de receptieve mens herboren worden. De orde die de kunstenaar schept brengt *schoonheid* voort, er kan ontroering door ontstaan. Schoonheid en orde openbaren zich doordat men ze als *eenheid* ervaart. Deze drie princi-

pes, orde, schoonheid en eenheid beschouwt Ter Braak als algemeen aesthetische beginselen, waaraan men iedere door de mens gemaakte vorm dient te toetsen. De filmaesthetiek toont aan dat dezelfde algemene normen die men bij kunst hanteert ook ten aanzien van de film gelden. Deze aesthetische beschouwing zal het derhalve voor de gemiddelde beschouwer makkelijker maken, zich door de film tot ontroering te laten verleiden.

Vanuit de algemene beschouwing van film komt men vervolgens op het specifieke van deze kunstvorm, de technische autonomie. Voor Ter Braak is film *dynamisch visueel*, de mogelijkheden liggen in het *visuele rhytme*[9].

Het dynamische van de film, het rhytme, komt overeen met de muziek, maar waar muziek acoustisch is, is film visueel. Het visuele element - dat inderdaad sterk aan beeldende kunst doet denken - is echter niet beperkt tot de vorm; door het rhytme, het tijdselement, treedt film buiten de grenzen van beeld en vorm. Het beeld verandert. Het specifieke van film is, dat de beweging - de tijd - zichtbaar wordt.

Men zal zich dus moeten realiseren dat men de eigen middelen van het medium, dat op zichtbaarheid én rhytme gericht zijn, zo zuiver mogelijk dient te hanteren.

Ter Braak en de cineast

'De mens is geen integrerend bestanddeel. De natuur, de architectuur, de levenloze vorm, hebben een bezield aandeel in de compositie; het was de cineast die hem een ziel schonk. Alles wat het rhytme verstoort, is zielloos'[10].

Uit deze opmerking kunnen we het volgende concluderen.

1. Niet de acteur draagt de film, het beeldvlak is zelfs de enige echte acteur. De speler heeft zich hierbij aan te passen, en wel zoals de cineast hem dit voorschrijft. Een film is voor Ter Braak een mislukking zo gauw de speler de regisseur van het doek speelt. De star-cultus wordt vaak door hem bekritiseerd. Vooral in Amerika is deze tendens waar te nemen. Toch is ook bij Europese regisseurs - vooral bij hen die zich naar Hollywood laten lokken - de zwakheid aanwezig om toe te geven aan de 'starfilm'. Het zijn commerciële overwegingen, die leiden tot wat Ter Braak noemt, de 'economische film'.
2. De cineast is de enige ware filmkunstenaar. Hij brengt orde, schoonheid en eenheid. Het is derhalve ook fout te spreken over 'regisseur'. Deze benaming roept te veel associaties op met het toneel, en de cineast dient zich juist rekenschap te geven van het feit dat hij bewegende delen in een plat vlak plaatst die een rhytmische eenheid moeten vormen. Men kan de cineast filmdichter noemen. Achter het uitwendige visuele rhythme hoort een inwendig rhytme te staan. De cineast behoort de eenheid in zijn geest al 'gezien' te hebben, eer hij deze op de film kan zetten. Iedere compositiefout schaadt de dramatische ontwikkeling.

Absolute Film

De film zoals hierboven aangegeven, wordt door Ter Braak *absoluut* genoemd. Daar deze term in de twintiger jaren op enigszins verschillende wijzen wordt gebruikt, is het noodzakelijk Ter Braaks betekenis van de term ‘absolute film’ uit zijn werk te destilleren[11]. ‘Onder absolute film verstaat men gewoonlijk de filmcathegorie die de waarde van het instrument film zoekt in een soort zichtbare muziek; men pleegt deze cathegorie dan te stellen tegenover de film, die met begrijpelijke symbolen, met verstandelijk te overwegen problemen, hoofdzakelijk met mensen en menselijke psychologie werkt’. Deze betekenis van ‘film absolu’ is afkomstig uit het typisch Parijse milieu. Men stelde zich daar zeer individualistisch en aesthetisch op ten aanzien van de kunst (in deze omgeving beleefde het cubisme zijn bloei!). De ‘film absolu’ wordt spoedig een begrip tegenover de speelfilm. Germaine Dulac[12] zou theoretiseren over ‘musique des images’ en langzamerhand werd de term absoluut gelijkwaardig aan abstract.

Ter Braak geeft liever een ruimere betekenis aan het begrip absolute film. Wel is het elimineren van de acteur, om zich te concentreren op film-rhytme voor hem de wezenlijke basis van iedere filmkunst. Maar als de cineast de acteur weet uit te buiten als onderdeel van het beeldvlak maakt hij toch absolute film.

Naast de ‘praehistorie’ van de film - Caligari, de Nibelungen - is Ruttmann van absolute helderheid in zijn *Opus 2, 3 en 4.* Toch roepen zijn abstracte vormen in deze filmpjes niet minder nevenassociaties op dan zijn latere *Berlin, Sinfonie einer Groszstadt*, die een meer documentair karakter bezit[13]. Ook abstracte vormen bleken een psychologische waarde te bezitten.

Ter Braak gaat verder, dan is ook Eisensteins *Potemkin*[14] absoluut, aangezien dit werk door louter filmische middelen tot stand is gekomen. De realiteit wordt in deze film niet door mensen opgeroepen, maar door de physiognomie

der dingen, zoals hoofden, laarzen, kanonnen. ‘De werkelijkheid der filmkunst spreekt alleen door het spel der verhoudingen’.

De realiteit

De afwezigheid van de werkelijkheid is een voorwaarde voor de ‘film absolu’. Ook hier neemt Ter Braak een genuanceerder standpunt in. Hij begrijpt de afwijzing van de realiteit na alle ‘bijbelse drama's, familie drama's, droevige drama's en kluchtige drama's’, maar door de komst van de Russische film in Europa is een eind gemaakt aan deze ‘primitieve werkelijkheidstraditie’. De werkelijkheid ligt, zoals we zagen, niet in de mens maar in de *physiognomie der dingen.* Het is vooral de Russische montagetechniek die deze psychologisch toepast. Door combinatie van de shots ontwikkelt zich de dramatische handeling, zeer ongelijk aan het naturalisme, hoewel het beoogde psychologisch effect wel wordt bereikt[15]. De cineast componeert de ‘dingen’, waaronder de acteurs, tot ze een *filmwerkelijkheid* worden, waarin orde en schoonheid een eenheid vormen.

Zó kan een film met sprekers net zo absoluut zijn als een abstracte film.

Het grensgebied

Tenslotte is daar nog het grensgebied, het gebied tussen de film met acteurs en de abstracte film; hoe moet men de documentaire, de natuurfilm, de wetenschappelijke film, mits louter met filmische middelen gemaakt, beoordelen?

Wanneer J.C. Mol in zijn film *Kristallen* de natuur *observeert*, is hij dan niet tegelijk bezig beelden te componeren. Doet Joris Ivens eigenlijk niet hetzelfde in zijn documentaire *De Brug?* Men kan hier nauwelijks over reproductie spreken, deze filmers componeren door hun montage der ‘dingen’ een filmische werkelijkheid. Hiermee behoren zij tot de filmkunst, ook al meent Jan Publiek slechts kunst in het Rijksmuseum aan te treffen, daar waar Frans Hals voorgoed aan de natuur onttrokken is[16].

Indeling

Ter Braak maakt, zoals we zagen, een indeling in absolute film, starfilm en grensgebied. De starfilm telt voor hem nauwelijks mee en het grensgebied is eigenlijk ook absolute film. Hierin onderkent hij eigenlijk twee categorieën, de ‘film absolu’, die min of meer abstract is, en de absolute film met spelers. Naast deze onderverdeling of voor een deel hiermee samenvallend, heeft hij nog een indeling en wel naar land van herkomst. Zo kan men de Amerikaanse, de Europese en de Russische film onderscheiden.

De *Amerikaanse film* is de starfilm, deze is economisch of commercieel en kan hiermee als afgedaan worden beschouwd. Ter Braaks negatieve waardering gaat

zover, dat hij een redelijk goed product uit Hollywood on-Amerikaans noemt, en een slechte Europese film wordt in de filmcritiek louter met het adjectief 'Amerikaans' besproken.

Ook de *Europese film* kent zijn starfilm, dat is buitengewoon droevig, vooral als goede cineasten uit commerciële overwegingen regisseurs worden, zoals René Clair en Fritz Lang. Toch heeft zich in Europa ook de absolute film ontwikkeld, hierin zijn voornamelijk twee scholen te onderscheiden, de Franse en de Duitse.

De *Franse absolute film* leert men in Nederland betrekkelijk laat kennen. Zo was het voor de Filmliga onmogelijk om een programma met Léger's *Ballet Mécanique* te organiseren. Van wat men wel te zien kreeg viel sterk de surrealistische tendens op. Ter Braak had nogal wat bezwaren tegen deze 'ongemotiveerde appreciatie van het onderbewuste'. Toch bewonderde hij de wijze waarop Germaine Dulac haar 'musique des images' verfilmde. De Amerikaanse Parijzenaar, Man Ray, die zo on-Amerikaans was, begon hij ook steeds meer te waarderen. Maar vrijwel eensgezind was de Filmliga in zijn afwijzing van de *Chien Andalou* van Bunuel.

De *Duitse absolute film* beperkt zich vooral tot rhytme en abstractie. Het werk van Richter en Eggeling werd dan ook zeer gewaardeerd. Maar voor Ter Braak is en blijft de ongekroonde koning van de absolute film Walter Ruttmann, die hij óók als hij de realiteit weer invoert buitengewoon waardeert.

De *Russische film* vormt in deze beschouwingen een geheel apart hoofdstuk.

Russische Filmkultuur

De kennismaking met de Russische film veroorzaakte een schok in het Westen. Tot dat ogenblik kende men slechts de Duitse expressionistische film en eventueel enkele kleinere absolute producten als serieuze 'kunstfilm'. Nu kreeg men voor het eerst film als film te zien in avondvullende programma's. Door het vreemde van deze cultuur, die men nu voor het eerste te zien kreeg - de cultuur van de Russische revolutie -, was het gevoel van verbazing extra groot.

De vakkennis van de Russen was enorm. Vooral Eisenstein en Poedowski hadden hun theorie met betrekking tot montage tot voor het Westen

ongekende hoogte ontwikkeld. Twee eigenschappen vielen Ter Braak hierbij op, de Russische film was dualistisch en naturalistisch[17].

S. Eisenstein, Pantserkruiser POTEMKIN

Het dualisme kwam vooral tot uiting in de tegenstelling kapitalisme-proletariaat. Het naturalisme maakte geen gebruik van het ‘Sinterklaas-symbolisme van Metropolis van Lang’, en evenmin van de abstracties van Ruttmann. Het toont b.v. individuele koppen in tegenstelling tot de Amerikaanse cinema, waar alles vervlakt door een gemeenschapstendens. De term naturalisme die hier gebruikt wordt is een andere dan het zo juist gehanteerde naturalisme versus film-realisme. Naturalisme dient hier gelezen te worden in de zin van eerlijk, zonder vervlakking.

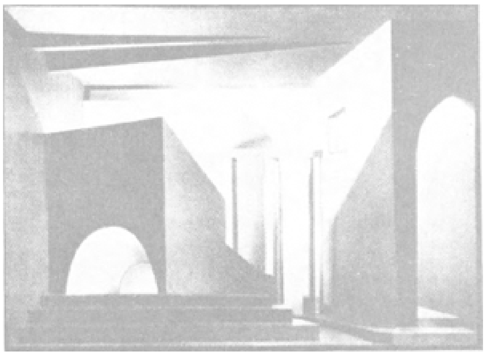
Hoewel Ter Braak toegeeft dat de Russische film een propagandafilm is, wijst hij er duidelijk op dat hij niet bol staat van valse verkiezingsleuzen. Men krijgt in de Russische film een aesthetische objectivering getoond van de revolutionair bezeten mens. De expressie is hyper-individueel maar deze vertoont wel hyper-collectieve complexen. Binnen de Russische film ziet Ter Braak twee zeer verschillende stromingen. Eisenstein die hij het meest als Rus beschouwt en Poedowkin die zich universeler opstelt. Van deze twee bewondert hij Poedowkin verreweg het meest. Diens film *De Moeder* prijst hij zelfs als de beste film ooit gemaakt.

DE MOEDER, V.I. Poedowkin

Het is echter onduidelijk of Ter Braaks voorkeur voor Poedowkin boven Eisenstein louter afhankelijk was van hun werken, of dat er ook een persoonlijke voorkeur in het geding was. Beide cineasten bezochten de Filmliga. Poedowkin werd later door de secretaris-penningmeester afgetekend als een zeer vriendelijk mens, een kunstenaar, een gentleman, terwijl hij Eisenstein uitmaakte voor een medicijnman, een geniale propagandist, een metselaar en iemand die iedere Christen zou kunnen lynchen. Bij de lezing van Eisenstein kregen Ter Braak en de Rus een zodanige woordenwisseling, dat de laatste dreigde een stoel naar hem te gooien. Opvallend is echter dat waar Ter Braak zo gevoelig was voor het verschil in de karakters der beide regisseurs, hij hun geheel verschillende montagetechniek niet noemde.

Hoewel Ter Braak als overtuigde individualist het communisme afwijst, moet hij als criticus de kwaliteiten van de Russische film waarderen boven vele andere cinematografische producten. Dit zou hem echter veel critiek opleveren; vanuit de rechter hoek werd hij uitgemaakt voor communist[18], terwijl de linker vleugel van de liga hem kwalijk nam dat hij de individualist Poedowkin verkoos boven de meer revolutionaire Eisenstein.

Robert Wiene, HET KABINET VAN DR. CALIGARI



Braun, LICHTBUHNE

Léger, KARTENSPIEL

Gemeenschapskunst

In nauwe relatie tot de hierboven geschetste tegenstellingen stond ook de vraag, is film ‘Gemeenschapskunst’?[19] In het begin van de twintigste eeuw is er veel geschreven en gesproken over gemeenschapskunst. Men kan deze term het best vertalen door sociale kunst. De architectuur, de glazenierskunst, de monumentale schilderkunst werden als gemeenschapskunst gewaardeerd. Het is begrijpelijk dat juist de cinema als de duidelijkste vorm van gemeenschapskunst werd beschouwd.

Ter Braak is het hier niet mee eens, hij gelooft in het geheel niet in gemeenschapskunst. De waarde van een kunstwerk voor de gemeenschap wordt slechts bepaald door de mate waarmee het hiermee in betrekking staat. Bij de Russische film wil hij nog wel een uitzondering maken, misschien is *Potemkin* gemeenschapskunst, deze film is tenslotte voor de massa gemaakt.

De Europese kunst was daarentegen hyper-individueel. En ‘het typisch “gemeenschappelijke” van de Amerikaanse film is het nivelleren der inhouden’. Dit is dus negatieve gemeenschapskunst.

We moeten echter - aldus Ter Braak - vorm en inhoud onderscheiden. Natuurlijk is de Russische film naar inhoud gemeenschapskunst, maar

dat kan ook alleen omdat er in Rusland achter alles één gemeenschappelijke gedachte staat: de revolutie. Doch ook hier is de vormgeving individueel; hiervoor zijn Eisenstein en Poedowkin de duidelijkste voorbeelden. Dit nu is juist de reden waarom de Russische film zo'n kwaliteit bezit, gemeenschapstendenzen worden verwerkt met persoonlijke middelen.

Geluid

De geluidsfilm, die met enthousiasme door de 'economische film' ontvangen werd, was een bron van zorgen voor de Filmliga. Over het algemeen was men niet tegen deze nieuwe variant, maar men vond dat deze te vroeg gekomen was. Juist alle *filmische* experimenten werden stopgezet om te allen tijde een liedje te laten zingen. Het grote publiek bepaalde deze verdere ontwikkeling.

Ter Braak zag film en geluid als twee volwaardige, los van elkaar staande grootheden. Als men ze goed combineerde, was geluidsfilm zeker een mogelijkheid. Maar, verzuchtte hij, was er maar een Ruttmann die eerst eens een groot oeuvre schiep, op zijn oude manier. Men jaagt nu slechts complicaties na, men wil steeds iets nieuws; wat men echter behoeft is geestelijke zelftucht.

Conclusie

Het grote onderscheid dat Ter Braak in zijn geschriften maakt is de starfilm - of economische film - tegenover de absolute film. Verdere onderverdeling in *stijlen* komen we slechts terloops tegen. Hij erkent bijvoorbeeld dat Caligari meer met de expressionistische literatuur te maken heeft dan met de Nibelungen. Hij noemt de Franse film, zoals van Dulac en Bunuel, surrealistisch. Duidelijk valt echter op dat hij de dadaistische film als zodanig niet heeft bestudeerd. Juist het werk van mensen als Richter en Man Ray zou in die context een andere interpretatie krijgen, dan alleen vanuit de absolute filmtheorie gezien[20]. Ook cubistische tendenzen heeft hij blijkbaar niet waargenomen[21].

Zijn geschriften hebben echter hun duidelijke weerslag op het ligapubliek gehad; hieronder bevonden zich ook de jonge Nederlandse documentatiefilmers. In hoeverre Ter Braaks absolute filmtheorieën invloed hebben gehad op het werk van b.v. Ivens, Mol en Francken is nog niet voldoende uitgezocht. Wel is duidelijk dat geschriften en films in een zelfde enthousiaste klimaat zijn ontstaan, en hebben bijgedragen tot de acceptatie van film als kunst.

De acceptatie zou voor Ter Braak het einde van zijn belangstelling betekenen: 'nu jan en alleman over montage en cineasten praat, [krijg ik] hoe langer hoe meer de pest aan de film als kunstuiting'[7].

Joris Ivens: De Brug
Fotomontage: Ir. S. v. Ravesteyn

Eindnoten:

1 Menno ter Braak, *Cinema Militans*, Utrecht 1929. Dit is een bundeling van eerder verschenen opstellen.
2 Het *Orgaan van de Nederlandse Filmliga* zal in het vervolg aangeduid worden als *Filmliga*. Belangrijke publicaties van Ter Braaks hand verschenen in de *Internationale Revue i 10*. Tevens publiceerde Ter Braak een deeltje in de *serie monografieën over filmkunst* onder redactie van C.J. Graadt van Roggen: Dr. Menno ter Braak, *De Absolute Film*, Rotterdam 1931.
3 *Film als Film, 1910 bis heute*, cath. Kölnischer Kunstverein, Keulen 1977. Zie p. 94 en 95.
4 Lotte H. Eisner, *The Haunted Screen*, London 1973 (paperback ed.)
5 Door Robert Wiene, 1919, zie R. v. Adkinson, *The Cabinet of dr. Caligari,* London 1972 en *Caligari und Caligarismus,* Berlin 1970.
6 Zie voor de geschiedenis van de Filmliga de memoires van Jordaan: *Filmliga* jaargang 6, no. 9, p. 243; no. 10, p. 277; no. 11, p. 311. *Parool* 29 juni 1963.
7 Ter Braak, Du Perron, *Briefwisseling 1930-1940,* Amsterdam 1962, I, p. 83.
8 'Grondslagen der Filmaesthetiek', opgenomen in *Cinema Militans*, p. 22.
9 'Rhytme en vorm', id., p. 41.
10 'Cinema Militans', id., p. 11.
11 Zie vooral *De Absolute Film* nt. 2.
12 Deze theorieën zou ze ook in praktijk brengen, o.a. *La Coquille et Ie Clergyman* 1927.
13 *Opus 2, 3, 4*. 1924/25.
Berlin, 1927.
De *Nibelungen* van Fritz Lang was n.b. uit 1924!
14 S.M. Eisenstein, *Pantserkruiser Potemkin*, 1925.

15 Zie b.v. G. Mast en M. Cohen *Film Theory and Criticism*, New York 1974: p. 67 Pudovkin: Film Technique, p. 75 Eisenstein: Film Form.
16 'Het Grensgebied' opgenomen in *Cinema Militans*, p. 54.
Filmliga jrg. I, no. 11, p. 2; jrg. II, no. 7, na p. 92: 'Het achtste programma', programma'.
17 Over Russische film:
'Russische Filmcultuur', opgenomen in *Cinema Militans*, p. 65.
'Pantserkruiser Potemkin', id., p. 73.
'De Moeder', id., p. 77.
Filmliga, jrg. II, no. 5, na p. 64: 'Zesde programma';
Id., jrg. III, no. 1, p. 7.
Id., jrg. III, no. 3 en 4, p. 39.
18 Op deze kritiek geeft hij een bijzonder geestig antwoord in *Filmliga*, jrg. I, no. 12, p. 13.
19 De discussie over deze vraag speelde zich voor een groot deel af in de eerste jaargang van de *Filmliga*. Jaargang I, no. 2, p. 11; no. 3, p. 6; no. 4, p. 10; no. 6, p. 9; no. 7, p. 6.
20 Willy Verkauf, *Dada*, London 1975, p. 39.
21 S.D. Lawder, *The Cubist Cinema*, New York 1975.
7 Ter Braak, Du Perron, *Briefwisseling 1930-1940,* Amsterdam 1962, I, p. 83.

Een bleek profiel draaide zich om...
L.P.J. Braat

Dit wordt geen geschreven portret in de letterlijke betekenis van het woord, hoewel ik Menno Ter Braak, als zovelen die ik gekend heb, voor me zie of ik hem zojuist verlaten had. Zojuist..... in 1928. Zojuist..... in 1939. Daar tussenin: gapingen welke jarenbreed en diep waren, botsingen, tot het uiteindelijk wederzijds begrip kwam in het midden der jaren dertig. Wat lijken, van nu uit gezien, die elf jaren lang geduurd te hebben! De jaren, als korrels zand, glijden nu sneller door mijn vingers.

Het woord haat-vriendschap is te kras voor wat ons bond en verdeelde. Het is ook nooit echte haat, echte vriendschap geworden. Dat zat er nu eenmaal niet in. Het ging in hoge mate om ‘incompatibilité de caractères’. Onbewust drukte Menno zelf een onuitwisbaar stempel op onze verhouding, toen ik hem, het was in 1928, voor het eerst opzocht in zijn kamer aan de Amsterdamse Den Texstraat. Ik had om een onderhoud verzocht in verband met het feit dat ik in Arnhem een landelijke afdeling van de Nederlandse Filmliga wilde gaan oprichten. Vrijwel de eerste woorden welke hij tot mij richtte waren: ‘Ik ben een frik’. (Hij was toen leraar aan het gymnasium in Tiel). En dat frik-zijn, dat hij, achteraf gezien, toch heus niet al te sterk beklemtoonde, was er vooral de oorzaak van dat er nooit sprake van kon zijn dat er een werkelijke vriendschap ontstond. Achting, waardering, in ieder geval van mij jegens hem.

Menno, zoals ik hem zag en zie, was beheerst, sprak, schreef en handelde weloverdacht, was kennelijk wars van excessen. Ik was in die eerste jaren gedurende welke wij met elkaar te maken hadden echt de jonge hond zoals ik wel genoemd werd: vaak onbeheerst in denken en doen en uitgaande van, en strevend naar, allerlei excessen.

Het was de Arnhemse Filmliga, waarvan ik sekretaris was tot 1930, die ons vrij geregeld samenbracht, zij het vooral door middel van korrespondentie. Maar zeker één keer per maand ging ik, soms met een medebestuurslid, naar proefvoorstellingen in Amsterdam. Eerst in het Centraal Theater aan de Amstelstraat, later in de prille Uitkijk. Die bijeenkomsten waren voor mij, voor ons Arnhemmers, de aanlopen tot allerlei excessen, tenminste zo moet Menno onze escapades, waarover ik nogal mededeelzaam was, beschouwd hebben. Er werd na afloop van de voorstelling vergaderd, daarna geborreld in de onvergetelijke Schillerbar op het Rembrandtplein.

Ik was een stuk jonger dan zij, de voorvechters van de goede film die er, hoe dan ook, zou moeten komen: Menno ter Braak, Henrik Scholte, L.J. Jordaan, Constant van Wessem, Joris Ivens, Mannus Franken en Ed. Pelster. En nu vergeet ik er misschien nog een paar, maar ik heb geen lust te gaan wroeten in oude, moeilijk op te duiken paperassen. In hun gezelschap gedroeg ik me tamelijk terughoudend, voelde me in zekere zin niet bij hen thuis. Was het de jeugd of het ietwat aan mij klevende provincialisme? Het leeftijdsverschil: het bedroeg wat de meesten betreft minstens vijf jaar en dat is veel als je zelf negentien bent. Ik moest echt nog in mezelf groeien en gedurende dat groeiproces ontstonden de werkelijk onvermijdelijke, verklaarbare botsingen en botsinkjes.

Een ruzie tussen ‘Arnhem’ en ‘Amsterdam’. Ik meen dat het ging om een door ons te Nijmegen in het gebouw ‘De Vereniging’ georganiseerde propaganda-avond

waarbij o.a. de broer van Joris, Hans Ivens, aanwezig was. Dat werd een financiëel fiasco van jewelste en ik meen me te

herinneren dat we het deficit in de schoenen van de Amsterdamse Filmliga, immers de Nederlandse, wilde schuiven. Dat ging niet op, Menno was zeer verbolgen en expliciet, wees ons verzoek (misschien wat bruusk onder woorden gebracht) resoluut af. Er volgde een nogal kille bespreking in het Centraal Theater, waarbij voor Amsterdam als 'getuigen' aanwezig waren L.J. Jordaan en Mr. Polenaar, voor Arnhem mijn vriend en mede-bestuurslid Jannie Kist, die tijdens het onderhoud enkel naar in de buurt ronddwarrelende meisjes keek en later bekende geen woord van het gesprek gevolgd te hebben. De afloop van het conflict herinner ik me niet meer, maar in ieder geval ging er niemand failliet en werd de vrede in zoverre hersteld, dat niet lang daarna Menno op onze uitnodiging naar Arnhem kwam om met een causerie een voorstelling van onze filmliga in te leiden. Ook dat werd bijna een miskleun. Hij stond op het podium van het gebouw 'Irene', waar wij altijd onze voorstellingen gaven, met een bordstok in zijn hand: hoewel er niets aan te wijzen was keek hij telkens om naar waar niets aanwijsbaars te zien was en prikte daarheen met de stok. Voelde hij zich zo zekerder van zichzelf, van de frik die hij beweerde te zijn? Wij, bestuursleden van de filmliga, hadden, als steeds, van tevoren flink geborreld en kregen een bijna onbedwingbare slappe lach. Er volgde een tamelijk rumoerig feestje in mijn atelier, gelegen in de tuin van mijn ouderlijk huis. Menno deed zijn best om een zinnig gesprek te voeren met een echtpaar dat zich levenslang gedragen heeft als een paar voorbeeldige bohémiens. Vooral van wat de vrouw zei begreep Menno niets. Op een gegeven ogenblik zei hij: 'Mevrouw, u ben zo ver!' Opmerking van één der aanwezigen: 'Het zal eerder een alkoholische dan een mathematische afstand zijn.' Later, op een avond in De Uitkijk, vertelde ik aan iemand die naast me zat, als gewoonlijk nogal hardop, wat onze indruk van Menno in Arnhem geweest was. Vlak voor mij draaide een bleek profiel zich om: Menno. Het zal onze verhouding geen goed gedaan hebben.

Jaren gingen voorbij. Ik trok weg uit Arnhem en belandde tenslotte via Parijs in Amsterdam. Het zal in het begin van de jaren dertig geweest zijn dat de Amsterdamse Filmliga een bijeenkomst belegde, ergens in een zaal. Het ging om een conflict tussen Henrik Scholte en Menno. De eerste had een baan aangenomen bij de Filmmaatschappij Metro-Goldwyn, en dit, onder meer, verweet Menno hem, tegenover hem op het podium staande. Het ging er vooral om, dat Scholte de Filmliga mee had willen sleuren naar waar deze zeer zeker niet thuis hoorde. Menno, die in de ware betekenis van het woord onkreukbaar was, sprak zijn aanklacht snijdend-scherp uit. De tegenpartij wist geen partij te geven.....

Het werd 1935. Samen met enkele medestanders richtte ik de *Kroniek van Hedendaagse Kunst en Kultuur* (een jaar later geworden: *Kroniek van Kunst en Kultuur*) op. Eén der eersten, vrijwel gelijk met Frans Coenen, die het nieuwe blad méér dan welwillend begroetten, was de toen al gezaghebbende Menno ter Braak, die vooral goed te spreken was over onze begingewoonte vrij veel artikelen in verschillende talen op te nemen. (Na ongeveer een jaar moesten we daar mee ophouden: we hadden te hoog gegrepen).

Het steeds machtiger, dreigender wordende nationaal-socialisme (voor het Italiaanse fascisme hadden niet weinige letterkundigen een knievalletje gemaakt) was misschien één der drijfveren tot het oprichten van ons blad, dat duidelijk stelling nam op dit

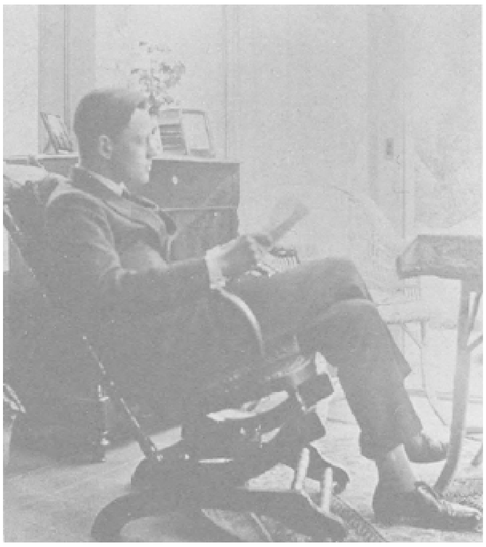
grote, zich onheilspellend snel uitbreidende gebied. Eén der opmerkelijkste - en nog steeds leesbare - artikelen uit die jaren was ondertekend: Menno ter Braak.

Mede hierdoor kwamen Menno en ik nader tot elkaar, per brief en gesprek. Wat mij betreft: hij had duidelijk kleur bekend en wel op bewonderenswaardige wijze. En voor hem was ik niet langer de jonge hond (dat ik het nog wel eens was, wist hij niet.....), hield ik me bezig met iets wat ook hem zinnig leek.

Het bleef niet bij een hernieuwde briefwisseling. Wanneer ik in Den Haag kwam, zocht ik hem op in zijn redaktiekamer in *Het Vaderland*. We spraken dan in zekere zin op voet van gelijkheid, èn uitgaande van ons beider afkeer van het fascisme, van ons voorgevoel dat ook Nederland gevaar liep, van ons besef te behoren tot een kleine groep betrekkelijk machtelozen: roependen in de Europese woestijn. De oorlog brak uit in 1939. Het werd een in het begin vreemde, vervreemdende oorlog die te velen te veel gerust stelde. De *Kroniek van Kunst en Kultuur* had plannen en wilde Menno daarbij betrekken. 3 Oktober 1939 schreef hij mij o.a. het volgende: ‘Het idee van een “oorlogsnummer” lijkt me zeer geslaagd. Maar ik weet niet, of ik vóór 10 oktober iets kan schrijven, dat daarvoor geschikt is. Reageren op de oorlog zal ik stellig pas jaren na dato, en wat ik nu afreageer is niet veel anders dan voorlopige woede tegen Hitler. Maar daaraan heeft een tijdschrift niets. Ik heb wel een soort

journaal geschreven tijdens de eerste oorlogsweken[1], maar dat is ongeschikt voor publicatie, afgezien van een paar pagina's, die ik al aan Groot Nederland heb afgestaan.'?

Studentenkamer in Amsterdam



Menno's stem verstomde voorgoed in de fatale meidagen van 1940. Uit eigen wil. Onmisbaar is, we weten het, natuurlijk niemand, maar met zijn eigen leven had hij, waarschijnlijk onbewust, iets vernietigd in onze Nederlandse samenleving dat velen van ons liever in stand gehouden, uitgebouwd hadden gezien.

Eindnoten:

1 Dit journaal is opgenomen in het verzameld werk.

Menno ter Braak,
zoals ik hem leerde kennen in het begin van de jaren '20
E.H. Hoeffelman-De Waal

In 1923 heb ik Menno ter Braak het eerst ontmoet. Ik kwam in de zomer logeren in Eibergen, om met de familie kennis te maken, daar ik met Menno's oudste zuster, Tine, bevriend was en wij het plan hadden samen in Amsterdam, waar wij studeerden, op kamers te gaan wonen. Menno en Tine kwamen mij van de trein halen. De kennismaking was mijnerzijds een beetje schuchter, omdat ik zo dom was geweest over te stappen in een verkeerde trein, en dus niet op de afgesproken tijd aankwam. Ik maakte wat verlegen mijn excuses, daar ik hen voor de tweede maal naar het station had laten komen. Menno liet echter niets blijken van enige geprikkeldheid maar luisterde uiterst vriendelijk.

Ik heb Menno eigenlijk nooit onvriendelijk meegemaakt, noch tijdens mijn logeerpartij in Eibergen, noch later. Wel was hij, ten opzichte van mij, teruggetrokken. Hij sprak eigenlijk, behalve de gebruikelijke woorden die men bij begroeting 's morgens of aan tafel bezigt, nooit tegen mij. Ik voelde dit niet als onhoffelijkheid, hij ging ook in de familiekring zijn eigen gang. Belangrijke gesprekken - zoals men dat zou kunnen noemen - werden ook, zover ik kon nagaan, met de familie niet gevoerd.

Hij had vacantie, en profiteerde daarvan.

Menno was muzikaal, vaak zette hij zich voor de piano, die in de eet-tuinkamer stond, en speelde uit z'n hoofd, en met variaties, amusementsmuziek. Dikwijls, want die weken was 't weer goed, slenterde hij door de tuin of de moestuin, waarin kersenbomen en bessenstruiken stonden. Ook kon men hem in de serre aantreffen, lezend in een schommelstoel.

Misschien omdat wij weinig contact hadden, heb ik me nooit afgevraagd wàt hij las, wat mij achteraf vreemd voorkomt. Zijn zwijgen tegenover mij was niet een teken dat hij 't land aan mij had. Ik herinner me dat hij op een keer plotseling zei: ‘Je bent niet het type van de “meisjes-studente”, dat kan je als een compliment opvatten’? Eenmaal toen ik in de tuin zat, kwam hij opeens voor me staan, bood me een grote tak met rijpe kersen aan en zei: ‘Kijk, dat is voor jou’? en meteen liep hij door. Menno was mijns inziens verlegen, en van de weeromstuit was ik het voor hem ook. Wij waren beiden nog heel jong, 21 jaar. Menno was precies een maand ouder dan ik.

Hij was sportief. Soms roeide hij op 't riviertje de Berkel, dat vlak achter de tuin van het doktershuis liep, of hij ging er zwemmen. Iets verder lag de Eibergse tennisbaan, waar we vele uren doorbrachten. Ik was helaas geen matador. Menno tenniste, zover ik kon nagaan, behoorlijk en met plezier.

Een tennispartij, waarbij alle jonge notabelen van Eibergen aanwezig waren, werd in die weken dat ik er logeerde, geënsceneerd. Het was een warme dag, en wie niet speelde zocht beschutting in een koepeltje, dat iets hoger onder de bomen lag. Toen het avond werd, werd er op de tennisbaan gedanst en, terwijl 't duister meer en meer viel, de maan opkwam, nam Menno zijn viool en speelde, rondlopend, wat zachte, sentimentele wijzen, o.a. het Liebeslied van Kreisler. Vraagt u mij of ik Menno ter Braak gekend heb, dan moet ik daar waarschijnlijk een negatief antwoord op geven. Wat hij dacht, wat er in hem

omging, daarover zou ik niets kunnen vertellen. Het was slechts zijn uiterlijk doen en laten, dat mij een indruk van hem gaf.

Geboortehuis Ter Braak te Eibergen

Wel kan ik zeggen, dat Menno een groot gevoel voor humor had, wat misschien in zijn werk niet zo direct tot uiting komt. Zijn jongere broer Wim kon zo langs z'n neus weg, heel geestige en soms kolderachtige opmerkingen maken. Hierom kon Menno schateren van het lachen, zijn spontane lach werkte aanstekelijk.

Ook kon hij soms zelf uit volle borst een of ander dwaas populair liedje zingen, dat destijds ‘en vogue’ was.

De hele familie, ook Menno, was op de huisdieren gesteld. Daar was 't hondje ‘Lelaps’, een grappig dier, met een intelligent kopje. Het was geen rashond, leek me, maar Wim sprak Lelaps aan met ‘mooi duur beest’, waarom Menno dan weer moest lachen. Ook de rood-witte poes ‘Kieuwtje’ was een geliefde huisgenote.

Een avond heb ik Menno minder opgewekt meegemaakt. De hele familie zat in de huiskamer, waarschijnlijk omdat het buiten te koel geworden was. Menno moest de volgende morgen naar Amsterdam, om de een of andere reden, en zei ‘God, ik ben zo zenuwachtig, ik moet morgen met de trein naar Amsterdam’? Niemand reageerde. En na enkele minuten zei hij weer: ‘God, ik ben toch zo verschrikkelijk zenuwachtig’? Dat niemand hierop inging, verwonderde me een beetje, maar ik durfde ook niets te zeggen. Blijkbaar was men van hem dergelijke uitingen wel gewend.

Enkele jaren, na deze kennismaking, heb ik met mijn vriendin Tine samengewoond, en hem dus uiteraard nog wel eens gezien. Hij woonde tijdens zijn studietijd met zijn broer Wim in de den Texstraat. Soms kwam hij om zijn zuster Tine iets te vragen of te zeggen. Als zij niet thuis was, vroeg ik hem of hij wilde wachten, daar zij elk ogenblik kon thuiskomen. Ook toen heeft hij nooit, al was 't maar kort, een gesprek met me gevoerd. Hij zette zich aan de piano en speelde, terwijl ik in de kamer zat en thee schonk. Z'n kop thee zette ik op zijn verzoek op de piano, en zo bleef de situatie tot Tine thuiskwam. Hij wist z'n houding niet te bepalen en vond deze oplossing het gemakkelijkst. Maar nogmaals, onvriendelijk was hij nooit.

Ter Braak met z'n twee katten.
Achter het raam Kieuwtje

Ik meen dat het Tine is geweest die mij namens hem gevraagd heeft foto's van zijn kamer in de den Texstraat te maken. Ik had destijds een groot fototoestel, waarmee ik goede interieurfoto's kon maken. Eigenlijk vond ik het, in mijn hart, toch nog wel een vererende vraag, en ik ben dan ook op een middag met Tine naar zijn kamer getogen en heb daar o.a. twee foto's van het interieur gemaakt, die achteraf zijn opgenomen in het *Schrijvers prenteboek* dat aan Menno ter Braak gewijd is. Een klein detail herinner ik me. Op de schoorsteenmantel stond een ingelijste foto van een jonge vrouw. Wie het was, weet ik niet. Menno vond blijkbaar niet nodig dat hieraan bekendheid gegeven werd en schoof de foto, voor ik kon afdrukken, in de schaduw. Dit zijn mijn herinneringen.

Ik heb toen reeds de indruk gekregen, dat Menno een zeer begaafd mens was, maar hij had destijds, voor zover ik weet, nog niets gepubliceerd. Nadat ik, veel later, verschillende van zijn boeken gelezen heb, is deze indruk bevestigd.

Schrijven in de provincie
Jacques Kruithof

De Nederlandse literatuur heeft Menno ter Braak in hoge mate te danken aan de generatie van Mr. Willem Bilderdijk. In een brief van 16 december 1779 legt deze dichter van drieëntwintig jaar aan zijn vriend Mr. Rhijnvis Feith zijn opvattingen uit over 'schoonheden die den geest, of 't ware, uit eigenen grond en boezem ontspruiten', die 'uit den *genie* voortkomen', en waar de esthetica geen vat op heeft. Kunst is weinig gebaat bij voorschriften en vaste vormen; schoonheden van belang, die 'ons in vlam zetten', hangen niet van de 'schikking' af, maar van de aandrift. Dat is een gedachte waar in het laatste kwart van de achttiende eeuw verscheidene dichters mee spelen, een romantische gedachte, die behalve bij de genoemden ook bij Mr. Hieronymus van Alphen valt aan te wijzen, en die hun dichtwerk beïnvloedt. Lang voor de befaamde formuleringen van Wordsworth ('Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings', 1802), Byron ('Poetry is the lava of the imagination, whose éruption prevents an earthquake', 1813), Shelley en andere Engelsen op wie de Tachtigers later zullen teruggrijpen, lang daarvoor worden in Nederland denkbeelden geuit die rebelleren tegen de beredeneerde nabootsing uit het klassicisme, en het dichterlijk gevoel naar voren schuiven.

In een tekst van later datum staat Bilderdijks credo: 'Poëzie is eenzelvig. Zij is uitstorting van overstelpend gevoel: even onwillekeurig als schreien of lachen. Uitstorting van gevoel, dat lucht eischt, dat zich uitbreiden, dat zich meedelen, dat zich verveelvuldigen moet, of het hart zou barsten, en de geest tot de overspanning der razernij overgaan. Die dit niet beproefd heeft, die niet weet, wat de onwederstaanlijke dronkenschap des gevoels is, die men poëzie noemt; die zich koel en kalm in zijn leuningstoel nederzet, om een vers te maken; die zich dat, wat hij zeggen wil, voorstelt; dit in woorden brengt; deze woorden in maat; en het rijm tot de verzen zoekt; laat, o mijne vrienden, laat den welmeenenden sukkel zijn troostrijke inbeelding, gij zult nooit misleid worden, om hem voor poëet, of zijne nietige koude voortbrengselen voor poëzie te houden'.

Het is ondenkbaar dat Ter Braak iets in deze lofprijzing van de roes gezien heeft, maar ze komt - in zijn termen - van een heethoofdige *puber* die met een koudbloedige *senex* de vloer aanveegt. Toch is op dit poëtische vuur de eeuw van de dominees gevolgd, waartoe dezelfde heren met de meestertitel evengoed behoren. Al heel jong op belangrijke posten terecht gekomen (advocaat, burgemeester, thesaurier-generaal van de Unie), hebben ze zich goeddeels geconformeerd, ze werden 'beheerst door het decorum, dat de aangeleerde conventies meebrengen', ze zijn 'officieel geworden' om weer met Ter Braak te spreken, al heeft dat Bilderdijk nog heidense moeite gekost. Rond 1780 heeft de Nederlandse literatuur een kans gemist, afgehaakt, zich door de burgerij laten paaien. Het misschien wel grootste talent, Jacobus Bellamy, die niet tot de gegoede klasse behoorde, die met het rijm brak, die theologie studeerde maar geen predikant wilde worden, stierf nog voor zijn dertigste.

De Tachtigers, die verzet aantekenden tegen een eeuw lang gezever in dicht en ondicht, beriepen zich als gezegd hoofdzakelijk op de Engelse poëzie uit de decennia na 1800. Buiten het diner met Verlaine, die van Kloos wilde weten of hij de salade

lekker vond, valt weinig te merken van contact met de Franse poëzie van die tijd (Mallarmé, Rimbaud of Verlaine zelf). De 'bewe-

ging van Tachtig' is allereerst een inhaalmanoeuvre, die in poeticis Nederland bracht waar het honderd jaar tevoren al had kunnen zijn. Daardoor ontstond, toen de aanvankelijk bespotte jongeren van *De nieuwe gids*, met anderen, een respectabele generatie waren geworden (die een nationale wedergeboorte op haar naam had), een cultus van het dichterlijk genie, van de 'uitstorting van gevoel' onder de naam 'allerindividueelste expressie', van het zeer verheven dichterschap, die na 1900 doordrong in schoolboeken en kritiek.

Ter Braak schreef zijn *Démasqué der Schoonheid* tegen een literatuur, beter: tegen een literatuurbeschouwing, die een achterstand van een eeuw had ingelopen, en meteen een nieuwe achterstand te verwerken kreeg. Toen het essay in 1932 verscheen, leefden Kloos en Van Deyssel nog, en waren Couperus en Gorter al gestorven. Een paar namen maar, en toch veelzeggend: de meest geadoreerden overleefden de besten. Toen het essay verscheen, waren ook Paul van Ostayen en Theo van Doesburg, de enigen die aan de nieuwe achterstand ontsnapt waren, niet meer in in leven. Het tijdschrift *Forum*, eveneens in 1932 op de markt gekomen, maakt bezwaar tegen 'een esoterischen cultus', 'tegen de vergoding van den vorm', de 'magie der "creatie"' - tegen de wolf Bilderdijk in het schaapsvel Kloos, tegen geharrewar in een Europese provincie. Dat verergert de zaak (en maakt later een nieuwe beweging, die van Vijfig, nodig om de achterstand weer in te lopen), en het bestempelt *Forum* en Ter Braak als kampioenen die een lans breken met windmolens.

Het *Démasqué* heeft het gemunt op een literatuur, nee: alweer een literatuurbeschouwing, die in een provincie tiert - daardoor is het zelf, zeker na bijna een halve eeuw, niet vrij van provincialisme. Handgemeen met narren is niet boeiend; de strijd tussen David en Goliath is alleen opgetekend omdat David won. Ter Braak opereerde, vanuit 1977 gezien, in de Generaliteitslanden van West-Europa, en hij maakte zijn *Démasqué* nog provincialistischer door het aan de stok te krijgen met de dwergen van zijn tijd. De tegenstanders die hij zich kiest, zijn Poelhekke, Havelaar, Plasschaert, Coster - en Vondel: 'wat ter wereld kan hem er toe brengen de strijd aan te binden tegen die onbelangrijke figuren?', schreef W.L.M.E. van Leeuwen in zijn recensie. Du Perron zal dat wel niet bedoeld hebben, toen hij in zijn *Voorrede* bij het *Démasqué* over 'de afwezigheid van een werkelijke vijand' sprak, maar hij schoot in de roos, en Ter Braak lijkt later ook begrepen te hebben dat hij slechts 'gezwellen op het kunstleven', slechts 'pretentieuze, half-intellectuele dienaren' op de korrel genomen had.

Het *Démasqué der Schoonheid* is een schotschrift tegen allang vergeten onbenul (Vondel niet te na gesproken), een polemiek met de nieuwe dominees die in Kloos hun profeet, en in de 'vorm' hun God gevonden hadden, en die dat geloof uitbazuinden vanaf hun ivoren torens. Alleen waar Ter Braak zijdelings uithaalt naar linkse critici van de literatuur, Adama van Scheltema en Henriëtte Roland Holst, en zijns ondanks de estheten en Vondel in bescherming neemt tegen 'plompe en botte normen', gaat hij op de vuist met tegenstanders die nog altijd de literatuur belagen, welke dan ook.

Het *Démasqué* is een werkstuk dat geen oog toont voor de literatuur van zijn tijd, waar Dada, surrealisme, Eliot, Pound, Joyce part noch deel aan hebben, en dat de epigonen ranselt van een literatuur die enkel ogen in de rug had, die Mallarmé niet zag, Apollinaire miste, het een tijd met George hield en Marsman als leider beschouwde: de Nederlandse literatuur tussen 1880 en 1930 consolideerde meer dan

dat ze op de hoogte bleef; Ter Braak bevocht van de weeromstuit de verstarring voor geen ander forum dan de streekpers voor domineesland.

Ergens in *Carnaval der burgers* (1930) had Ter Braak geschreven: ‘opdat de schoonheid òns verlosse, moeten wij eerst háár verlossen: van haar verhevenheid, van haar ergens-zijn en elders-niet-zijn’, en: ‘eerst moet zij gered worden uit de handen der beroepsdichters, opdat zij te luisterrijker naar de dichter kan terugkeren’. Van die stellingen is het *Démasqué* de uitwerking: het wil de schoonheid veroveren op de dichters die haar voor zich reserveren en op de verhevenheid die haar in nevelen hult (deel 1, *Het démasqué*), en na die Sabijnse maagdenroof haar een plaats toewijzen op de Helikon door te blijven zeggen waar die niét te vinden is (deel 2, *Le Bon Genre)*. In het begin van het essay stoeit Ter Braak met het sonnet *Deine Theos* van Jacques Perk, de enige Tachtiger die hier een paar veren moet laten. (Hij noemt hem ‘de naïeve, zo bekoorlijk onbeholpen dichter’, hoewel de jongeman zo retorisch klonk als de klok die romm'lend om Bilderdijks gebeente ombromde; als Tachtiger, voorloper, naief dichter is hij een creatuur van Kloos en van zijn aanbidders, de Poelhekke's). Dat gedicht is een heiligverklaring van de Schoonheid, in bewoordingen aan het *Onze Vader* ontleend; het proclameert een dogma, zegt Ter

Braak, ‘negatief aanvallend’ ten opzichte van de christelijke leer. Het was een moralistische verklaring tegen een andere moraal in, het getuigenis van ‘een au fond provincialistische geest’, tegen ‘een provincie des geestes *in het quadraat’*, kortom: het was Tachtig tegen de dominees.

Ter Braak ziet opperbest dat dit grootsprakige verzet nodig is geweest, dat ‘een tot chinezendom vervallen volk’ de sporen moest krijgen. Aan Tachtig heeft hij, historisch gezien, geen verwijt te maken - als diezelfde Schoonheid anno 1932 nog ten troon zit, een nieuwe letter is geworden die doodt, dan treft de adepten blaam. Inderdaad werpt Ter Braak zich al op de derde bladzijde op ‘de aestheten’. Van meet af aan worden die voorgesteld als een volkje van nijvere Lilliputters, wier mond van bewondering openvalt als iets maar ‘vorm’ heeft, of ‘kunst om de kunst' is en iets ‘buiten het leven’: leraren, professoren, snobs, de al genoemde Hollandse critici van de tweede garnituur, en nog grondiger vergeten kunsthistorici die zich ooit over Van Gogh, het genie bij uitstek, ontfermd hebben, naast Paul Valéry en M. Nijhoff, met wie het de moeite waard zou zijn de degens te kruisen, maar die worden slechts tussen neus en lippen door genoemd.....

Al dadelijk aan het begin neemt Ter Braak dus de handschoen op tegen een schim, die alleen alomtegenwoordig lijkt doordat hij erover schrijft. ‘Welk-spel-met-de-blinde is iedere monoloog!’, zegt Du Perron met reden. Omdat een schim de schaduw is van wie de vuist balt, en met de andere hand bezwaren wegwuift, is Ter Braaks polemiek een wajangvoorstelling. Zijn tegenstander is zijn personage, hij gebruikt nauwelijks citaten, hij heeft voldoende aan een etiket om een waslijst vol tegenwerpingen op te diepen. Als ‘de aestheten’ zo zijn als hij zegt (en dat zijn ze, want hij maakt hen al schrijvend, zij zijn fictie), heeft hij gelijk. En natuurlijk krijgt hij gelijk, zozeer zelfs dat de polemiek eindigt voor hij de laatste klap heeft kunnen uitdelen: ‘et le combat cessa, faute de combattants’, en dan laat hij zich door een Muze op de kop zitten, die alweer naar zijn pijpen danst.

Is de vijand een niemand of een nietsnut, een fictie, dan kan men hem voorstellen zoals het uitkomt - bijvoorbeeld als de bevroren stakker die Bilderdijk maakte om hem af te maken. Ter Braak schrijft zijn hele betoog op een reeks tegenstellingen, die niet aan standpunten van reële antagonisten ontleend zijn, maar die hij ontwerpt om de tegenstelling tussen hem en ‘de aestheten’ in begrippen te omsingelen. Om wetenschappelijk afgebakende begrippen is het hem niet te doen, wel om ‘een scherp formulerend raden’, dat klaarheid brengt in zijn eigen positie. Hem dienen ‘de aestheten’ als nederige sparring-partners; hij hoeft niet te winnen (dat gebeurt en passant), hij wil in *vorm* komen, hij wil weten waar hij aan toe is. Het *Démasqué* is minder een gevecht dan een zelfonderzoek, minder een afrekening dan een balans.

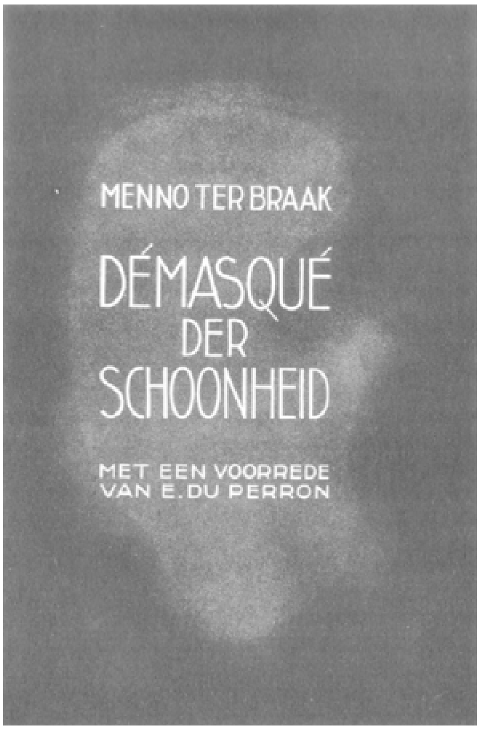
Ter Braak begint zijn rij van opposities door ‘de aestheten’ in een ‘recherche du temps perdu’ mee te nemen naar hun zestiende jaar, naar een veronderstelde *puberteit*, toen ze nog niet ‘gearriveerd’ waren, en de schoonheid nog een rol speelde in en als ‘het verzet en het conflict’, als ‘de noodzakelijkheid en de revolutie’, toen er sprake was van opstand tegen het gezag van vader, kerk, school, de vorige generatie, de maatschappij. Dat is zijn geliefkoosde opzet voor een essay: een standpunt, een houding in de tijd beredeneren via een half gefingeerde biografie, de ‘geschiedenis ener intelligentie’, die voor een deel zijn eigen levensloop is, voor een ander deel het wedervaren van zijn tegenstanders, en tenslotte van zijn lezers: hij heeft woorden met de ‘happy few’, die, wat de marxist mag zeggen, ‘ook Gods kinderen zijn’, en

als hij het achterste van zijn tong laat zien, eigenlijk de uitverkorenen en de enigen die hem belang inboezemen.

Hij ontwerpt, aldoor *puberteit* als open, nog van alle vorm en vormelijkheid vrije levensfase scheidend van de *seniliteit*, de maar al te snel intredende verstarring en betweterij, een serie tegenstellingen die de eerste variëren: *schoonheid* als bevrijding (die ook verliefdheid kan zijn) tegen *Schoonheid* met beginkapitaal, waar ‘de aestheten’ prat op gaan, *rebellie* tegen *conformisme, verandering* en *bevrijding* tegen wat definitief *gevormd* en *vorm* is en uitblinkt door *afwerking, zorgeloosheid* tegen *zwaarwichtigheid* of *gravité*, zoals hij Stendhal aanhaalt, *banaliteit* tegen *‘eeuwige dingen’*, en *ervaring* tegen *interpretatie*. Het zijn niet allemaal Ter Braaks termen; het zijn telkens contrasten van natuur en kunst, van leven en dood, van wat toekomst heeft en wat terugverwijst naar het verleden.

Ter Braak is al zolang dood, en al zozeer tot pauselijke waardigheid verheven, dat je haast zou vergeten: toen hij het *Démasqué der Schoonheid* schreef was hij nog geen dertig, was hij even oud als Bellamy werd, maar al gepromoveerd, publicist sinds jaren, hard op weg ‘officieel’ te worden. Hij wikt zijn jeugd (het verzet tegen de vader, de afgunst op voetballende jongens, de verzen waarmee je hen op het gymnasium kon

aftroeven), hij weegt zijn plaats onder ‘de aestheten’ bij wie hij om zo te zeggen nu in de klas zit. En weer hoort hij er, moedwillig, niet helemaal bij.



Dat staat er niet zó: Ter Braak generaliseert een levensloop, de Werdegang van een intellectuees, om van zijn positie terzijde een levenshouding te maken (toegespitst op een literatuurbenadering). Zíjn positie, en die van dé intellectueel die geen ‘aestheet’ geworden is, of ‘tot de natuur terug gekeerd’, en die zich niet ophoudt met ‘gemeenschapskunst’. De ‘wij’-vorm die Ter Braak hanteert, ‘de koude verstening en warme illusie van “ik”’ waar zijn *Carnaval der burgers* mee begon, de ‘wij’-vorm omarmt mensen tussen alle partijen in: ‘overal zullen wij het andere kamp zoeken; het kamp van de in laatste instantie onmuzikalen, onpicturalen en onlitterairen, die het démasqué der schoonheid ronduit onder ogen hebben gezien, die scheppen zoals de paddestoelen groeien en zelfs hun scheppingen als doelloos en belangeloos durven zien, zonder daarom hun vormgeving te verwaarlozen’.

In de literatuur valt de keuze uit voor Dèr Mouw en tegen Leopold, voor de *persoonlijkheid*, ‘de *gehele* mens’, en tegen de *dichter* die niet meer is dan dichter. Maar dat wordt eerst in het tweede gedeelte uitgewerkt.

Aan het slot van *Het démasqué* is een pleidooi geleverd voor ‘de paddestoel’, de intellectueel die zich niet heeft vastgelegd op dogma's en abstracties, die een ‘tweede puberteit’ heeft leren kennen, die zich niet hooghartig afsluit van zijn medemensen, noch zich met hen ‘encanailleert’, maar in ‘een vreemde vijandige gemeenschap’ met hen leeft, die zich tegen oude en nieuwe ideologieën met zijn ‘onofficiële wereldconceptie’ te weer stelt. En niet te vergeten: zijn ‘pretentieloosheid’ en de humor, de ‘goddelijke ironie’, om de zwaarwichtigen partij te geven.

In het tweede hoofdstuk moet dan tegenover de gelauwerde literatuur die ‘de aestheten’ voor een reeks ‘orakels en mirakels’ verslijten, *Le Bon Genre* omschreven worden, moet de levenshouding in een lezershouding worden gepreciseerd want Ter Braak heeft de Schoonheid tot mikpunt gekozen. Weliswaar heeft hij het begrip

uitgerekt tot het vrijwel samenviel met het leven dat iemand nog voor de boeg heeft, toekomstverwachtingen, avontuur, maar hij zal het weer moeten laten krimpen tot esthetische afmetingen, om zijn vijand op eigen terrein te kunnen bestrijden. Hij moet met bentgenoten voor de draad komen, en laten zien hoe híj op literatuur reageert.

Het betoog draait uit op 'een rechtvaardiging van de eigen voorkeur' (Du Perron), doch 'niet als toevallige voorkeur, maar als noodzakelijke levenstoevalligheid', dus als consequentie van een intellectuele ontwikkeling. Het zijn vooral weer tegenstellingen die Ter Braaks standpunt afzetten tegen dat van 'de aestheten', zijn 'levensvorm' tegen 'de heiligheid der objectieve onderscheidingen' - want hij kiest weer voor het *vlottende* en tegen het *gefixeerde*, dat is in dit geval: voor de subjectiviteit.

Hoort de *objectiviteit* met haar 'verlammende toon' thuis in een 'burgermans-opvatting', de *subjectiviteit*, de eenzijdigheid, kent 'durf' en 'scheppend initiatief', laat iemand vrij van zielloze onderscheidingen, èn vrij om partij te kiezen. Alleen 'langs één zijde' kan iemand zijn 'waarheid veroveren', doordat hij nu een keer zó geworden is, en zo als hij is, als evengoed een 'gehele' mens, reageert hij op literatuur, zonder zich te storen aan esthetische onderscheidingen. Dat lijkt geen betoog nodig te hebben, maar 'de aestheten', die tenslotte niet van de schoonheid naar de natuur zijn weergekeerd, beroepen zich op de noodzaak, alle gen-

res te waarderen uit naam van *de* kunst - en dus moet dat begrip nog om zeep geholpen worden, voor *le bon genre* uit de bus kan komen.

En het blijkt niet moeilijk die laatste en hoogste abstractie van 'de aestheten' door te prikken: daar, in het l'art pour l'art, hebben ze een toevlucht gezocht, de wijk genomen voor de 'burgermoraal'. *De* kunst is een argument om kwesties van goed en kwaad te ontduiken, om geen antwoord te hoeven geven op vragen die de burger stelt, en die met esthetica precies niets te maken hebben. Maar ondertussen wordt 'de *gehele* mens' verdonkeremaand.

Een nieuwe tegenstelling bereidt de slotsom voor: die tussen *muziek* en *begrip*, tussen 'twee begeerten in het individu', namelijk: 'alles vloeiend, ongrijpbaar, irrationeel te laten (muziek), alles met vaste betekenis, zinrijk, geformuleerd voor te dragen (begrip)'. Die begeerten botsen in alle kunsten, maar het hardst in de literatuur - zodat dáár het delicate evenwicht het hoogst wordt aangeslagen: het 'woord, beweeglijk en speels als muziek, staalhard en koel als het begrip, steeds op de grens van rêverie en formule', zoals dat te vinden is bij Nietzsche en Stendhal, en zoals Ter Braak stellig ook wil dat zíjn lied zal klinken.

Uit deze tegenstelling vloeit dan de definitie van 'ale bon genre' voort als 'het grootste risico', als 'de strijd op leven en dood, die "muziek" en "begrip" om het woord voeren'. De levenshouding is vertaald in een literaire voorkeur, de 'goddelijke ironie', die zich niet laat bedotten, die geen dupe wil worden, in 'een beweeglijkheid zonder bedwelming' en 'een muziek zonder narcose'. Het démasqué draait uit op een plaatsbepaling tussen twee stoelen: geen steriele esthetica die het eigen ik ondergeschikt maakt aan abstracties, geen hersenloze roes die het ik ook de nek omdraait.

Tot nog toe heb ik me ertoe beperkt, de hoofdlijnen van Ter Braaks redenering weer te geven, voor een deel zonder zijn woorden te gebruiken. Hij bezigt uiterst eigenzinnige termen ('de banaliteit der zintuigen') en beelden die in 1932 wel shockerend gewerkt zullen hebben ('soep snuiven'), en in zo'n samenvatting deugen die niet. Maar ook de bewoordingen die ik wel, en dan tussen aanhalingstekens, over heb genomen, zijn vaak semantische merkwaardigheden. De rekbaarheid van het begrip 'schoonheid' en het tweetal 'persoonlijkheid'-'dichter' zijn al aangestipt, zo ook dat hij 'subjectiviteit' een vreemde draai gegeven heeft. Ter Braak is er sterk in, 'de begrippen op te drijven, in het nauw te brengen, te vangen zelfs, - om zich daarna des te groter vrijheid van zondigen tegenover deze begrippen te verzekeren'. Aldus Du Perron: de lezer zij gewaarschuwd.

Nu is iemand die zijn eigen jargon aanmunt, nog niet dadelijk een zwetser, zoals 'aestheten' en in onze dagen agogen dat zijn, maar hij neemt een risico: dat zijn woorden zich loszingen van hun betekenissen, dat hij zich op hun connotaties laat drijven - en dat een lezer botweg weigert zich op die melodie te laten wiegen. Ter Braak is ongetwijfeld geen zwetser, maar hij laat onscherpte toe in het stramien van zijn termen, zijn tegenstellingen. Daarom gebruikte ik ook het woord 'omsingelen': met een reeks van termen die zijn standpunt èn dat van de vijand die hem uit de pen vloeit, die gefingeerde en dus handelbare aartsaestheet, moet weergeven, benadert hij twee visies terwijl ze (voor de lezer) ontworpen worden. *Schoonheid* is een beladen term, die twee meningen weergeeft èn een levensvorm, of ook weer twee, aanduidt; *puberteit* is een naam voor iets vals en iets echts, voor een levensfase, voor een later inzicht - en al evenzeer beladen. Goochelt iemand zo met woorden, dan kan men het

een lezer die wars is van bedwelming niet euvel duiden, dat hij ze op een rijtje zet, naar hun semantiek vraagt, dat is: ze aan de tand voelt. Wat daar als eerste toe uitlokt, is het cursieve *grootste risico* - geen gering woord om een démasqué en een alternatief voor de Schoonheid in te laten uitmonden. Nu heeft Ter Braak zelf later, in *Politicus zonder partij* (1934), een en ander op het begrip afgedongen, maar niet dat het eenvoudig een te groot woord was.

Als je Ter Braaks termen onder de loep neemt, wil je weten wàt hij nu feitelijk onder zoveel omhaal van woorden betoogt - en dan blijkt dat zijn ‘grootste risico’ niets anders is dan een lezersvoorschrift of -advies: hou je hersens bij elkaar, laat je niet meeslepen, maar zorg ook dat je niet ongevoelig wordt door een esthetische beroepsafwijking. Ook zijn ‘wereldconceptie’ laat zich moeiteloos, en zonder al te veel kwaadwilligheid, herleiden op gezond verstand, dat aan puberteit en schoonheid geen boodschap heeft: men moet zich niet in de luren laten leggen.

Het *Démasqué der Schoonheid* laat zich gevoeglijk samenvatten in een paar leefregels, intellectuele waarden, open deuren. Het grote en eerste gebod luidt: gij zult niet vastroesten; het tweede, daaraan gelijk, is: gij zult uw hoofd koel en uw hart warm houden. Meer staat er echt niet in. Niettemin is Ter Braak geen zwetser: dat hij een groot woord als ‘risico’ met een overtreffende

trap nodig oordeelde, betekent dat hij werkelijk iets het masker wilde afrukken, dat hij slaags geraakt was met een mentaliteit die alleen anoniem (als 'de aestheten') kon worden voorgesteld, met een provincie die bij zulke vanzelfsprekende waarheden een boek lang tekst en uitleg nodig had. 'Misschien is mijn *Démasqué der Schoonheid* inderdaad het best te karakteriseren als een pleidooi voor eerherstel van het amusement in de wereld van de "geest"; niet de schoonheid wordt gedemaskeerd, maar de valse ernst, het voze gewicht der "geestelijke" termen', schreef hij krap twee jaar later.

Het is moeilijk te zeggen of Ter Braak werkelijk in zo'n provincie opereerde als hij kennelijk meende: ons beeld van de jaren '30 is in hoge mate bepaald door het zijne, door *Forum*. Maar ik ben bij Bilderdijk begonnen: ik geloof hem wel - en tegelijk verdenk ik hem ervan, zelf de boot gemist te hebben. Zijn lichtende voorbeelden zijn Stendhal, die in 1842 stierf, en Nietzsche, die in 1899 krankzinnig werd. Hij wedt op Dèr Mouw, op het verkeerde paard. De literaire voorkeuren van Ter Braak zijn precies de figuren die in de literatuur van de twintigste eeuw geen rol van betekenis gespeeld hebben. Zelfs in deze provincie is de na-oorlogse literatuur de ontkenning van zijn gelijk.

Ik heb al een paar namen genoemd die in dit land tot 1950 amper iets voorstelden, je kunt er Proust en Kafka aan toevoegen, wat het nog aardiger maakt om post mortem een wig te drijven tussen Ter Braak en Vestdijk, tussen de provinciaalse en de eigentijdse literatuur der Lage Landen. Per slot noemt Ter Braak in dit essay (over ander en beter werk heb ik het nu niet) alleen Baudelaire, en dat op zo'n manier dat hij hem evengoed niet gelezen kon hebben. En hij bepleit die 'beweeglijkheid zonder bedwelming' in de tijd dat Brecht zijn Lehrstücke schrijft.

Ter Braak wilde 'het wantrouwen in de kunst herstellen', want 'de kunst moet van haar heiligheid verlost worden', want 'heiligheid is nu eenmaal een uiterst verdacht phaenomeen'. De afbraak, de beeldenstorm, was zijn taak; hij was een aasgier, een opruimer, in de literatuurgeschiedenis van dit land. Zoals hij de Schoonheid voorbij wilde, en opruimde, zo moet men Ter Braak voorbij. En zo moest hij zichzelf voorbij. Het *Démasqué der Schoonheid* is zowel een schoonmaak in de literatuur (nee: de

literatuurbeschouwing) van een achterlijke natie, als de neerslag van een zelfonderzoek - na het afscheid van de dominees en het carnaval van de burgers moest een nieuwe toevlucht getoetst en ontmaskerd worden.

Menno ter Braak is geen figuur die in de Nederlandse literatuur veel voor mij betekent. Maar als essayist in dezelfde taal kun je niet om hem heen, en ik heb, vooral in het polemische, het nodige van hem geleerd, zoals hij schatplichtig is aan Multatuli. Zo'n vijfenveertig jaar geleden zal zijn *Démasqué* best een functie hebben gehad, al lijkt het nu een aarzelende omsingeling van dooddoeners. En ik mag dat zeggen, want ik ben nog net even oud als hij, toen hij het *Démasqué* op papier zette - dat míjn *bon genre* een ander is dan het zijne, bewijst dat men een voorsprong kan nemen door doodeenvoudig later geboren te worden. Alleen: híj heeft die voorsprong niet genomen. Wij zijn dwergen, maar we kunnen verder kijken doordat we op de schouders van reuzen zitten, zei (rond 1120) Bernardus van Chartres al. Op de schouders van zijn voorkeuren keek Ter Braak net over de rand van de twintigste eeuw, in een provincie die met moeite de negentiende achter zich liet. In dat milieu zijn de risico's groter dan je denkt.

Albert Verwey & Menno ter Braak
Op het carnaval der burgers
Roger Henrard

Toen in 1938, amper een jaar na zijn overlijden, Albert Verwey's gezamenlijke dichtwerken onder de titel *Oorspronkelijk Dichtwerk* werden uitgegeven, sprak Menno ter Braak in een kroniek[1] zijn waardering voor de mens en zijn ontzag voor de 'monumentaliteit' van diens oeuvre met de volgende woorden uit:

> *'(.....) Men begint ook de contouren van deze gestalte te zien, de stugge wil van deze echte Hollander, die niet anders veinsde te zijn dan wat hij was; de absolute integriteit van deze mens, die zich tot het einde van zijn leven zo prachtig wist te handhaven als een humanist in de beste zin van het woord; de kwaliteit ten slotte ook van deze dichter, voor wie de zuivere aanschouwelijkheid van een beperkt talent niet genoeg was om zijn leven te vullen en die daarom in alle oprechtheid de filosofische bezinning aan de poëtische inspiratie wilde paren*'[2]

Overeenkomstig zijn kritische beginselen beschouwt Ter Braak het dichterlijk werk van Verwey als een toegangspoort tot diens persoonlijkheid. Hoewel hij, als nihilist, weinig voelt voor de 'moloch Idee'[3] die over Verwey's poëzie almachtig heerst, en daarbij zijn dichterlijk talent niet bijzonder hoog aanslaat, heeft hij sympathie voor de eerlijkheid, de 'absolute integriteit' van de mens, die, bezield door een rotsvast geloof aan een immanente, geheimzinnige God, de idealist nooit acteert, de lezer niet bedriegt omtrent zijn bedoeling, nl. hem buiten elke dogmatiek om de weg te wijzen naar het universeel menselijke. Evenmin als Ter Braak is Verwey een 'keisteenvereerder'; als de meeste dichters van zijn generatie had hij in zijn jeugd de overgeërfde calvinistische dogmatiek verloochend, zonder evenwel het geloof in een verlossende hogere instantie prijs te geven; ondanks zijn belangstelling voor het verleden - c.f. zijn drie historische drama's - is zijn blik vooral gericht op de toekomst, die hij niet zoals Ter Braak openlaat. Hij doet dus niet aan futurologie, de jonge wetenschap die, zoals de naam zegt, tot doel heeft de toekomst te bepalen hetzij op wetenschappelijke hetzij op ideologische grondslagen. Zijn terughoudendheid t.o.v. de wetenschap strookt met de antipositivistische gezindheid, die kenmerkend is voor de eerste helft van de twintigste eeuw. Verwey veroordeelt niet het begrippelijk denken, mits dit getemperd wordt door het gevoel, een zienswijze waaraan Ter Braak eveneens is toegedaan; aan de pure intellectueel heeft Verwey een hekel, daar deze het reële devitaliseert en tot een zielloos denkmodel herleidt; hem beschuldigt hij dan ook van 'schraalgerekte bloedeloosheid[4] en van machtsmisbruik, omdat hij, in plaats van de natuur te trachten te begrijpen, deze op grond van het geheiligde abstracte denken aan zijn denkschema's wil onderwerpen. Om dezelfde reden heeft hij een afkeer van de ideologen, in zoverre zij de werkelijkheid geweld aandoen en wenselijkheden voor waarheden laten doorgaan; omdat zij heilbrengende hervormingen voorstellen, is hun succes verzekerd:

‘Als iemand werkelijk gelooft dat hij de wereld redden zal, kan hij zeker zijn van een aanhang’[5]

doch dit pleit geenszins voor de juistheid van hun prognose, getuigt daarentegen wel van de gemakzucht van de menigte, die liever volksmenners met mooi afgeronde programs volgt dan zich een eigen inspanning te getroosten om, rekening houdende met de beperkte mogelijkheden van het nu, de toekomst op eigen benen tegemoet te treden. In dit opzicht waarschuwen Verwey en Ter Braak voor de ‘opstand der hor-

den'.

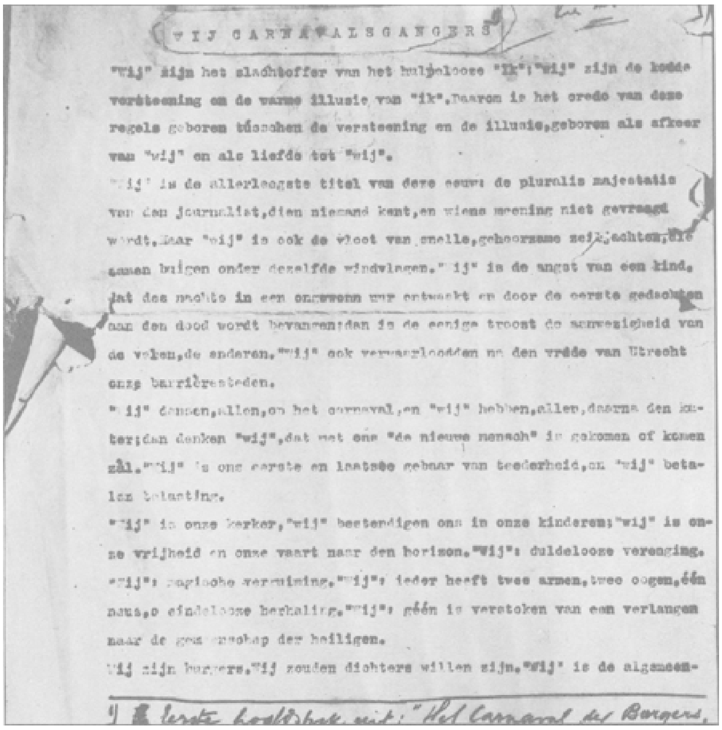
Op dit punt ontpoppen zich Verwey en Ter Braak als burgerlijke individualisten, die in de Spinozistische traditie doordenken. Zoals bekend, hield Spinoza een ethica voor die aanstuurt op 's mensen zelfbestuur; zich door de rede losmaken van de contingente oorzaken van onze aandoeningen en zich alle gebeurtenissen voorstellen als even zovele manifestaties van Gods noodzakelijke vrijheid, welke met onze eigen vrijheid samenvalt, ziedaar Spinoza's levensbeschouwelijke leidraad. Het heil verwacht hij niet van sociale, economische of zelfs politieke hervormingen, wel van de ethische bekering van de afzonderlijke mens: in plaats van aan zijn hartstochten verslaafd te blijven, dient hij geestelijk actief op te treden en zodoende meester te worden over het toeval en het vergankelijke. Spinoza's werk is één betoog voor de vrijheid, voornamelijk de denkvrijheid; ook in politiek opzicht is hij afkerig van tirannie en machtsmisbruik en gaat zijn voorkeur naar de democratische staatsvorm, hoewel hij a priori geen enkel politiek systeem afwijst, mits de gezagsdragers zich door de rede laten leiden; hieruit blijkt nogmaals dat voor hem de concrete, individuele persoon het haalt op het dwang oefenende abstracte systeem, - in dit verband waarschuwt hij voor een bovenmatige wetgeving, in zoverre de persoonlijke bewegingsvrijheid erdoor wordt geremd. Zijn voorkeur voor de democratie, zoals die althans door de 18-eeuwse verlichters werd opgevat, hangt samen met zijn vertrouwen in de vervolmaakbaarheid van de mens; de redelijkheid, die niet alleen borg staat voor het individuele geluk, maar ook voor de maatschappelijke welvaart en de binnenlandse vrede, is niet aan een bepaalde historische context verbonden, maar ligt in ieders bereik, mits de nodige inspanning wordt geleverd. Werkijver en doorzettingsvermogen worden vereist, zowel van de intellectueel, op zoek naar waarheid, als van de handwerker, op jacht naar winst.

Dat die eis tot creativiteit en vlijt in de zeventiende eeuw werd beantwoord, bewijst de roem die Holland als vooruitgaande natie toen in Europa op alle gebieden verwierf. Het is dan ook niet vreemd, dat E.J. Potgieter op de zgn. gouden eeuw teruggrijpt om in de eerste helft van de negentiende eeuw de slaperige, op het overgeerfde terende burgerij wakker te schudden en tot hernieuwde scheppende werkzaamheid aan te sporen. Zijn droom van de heroïsche burger, gekenmerkt door ondernemingsgeest, moed en werkijver, zal in de tweede helft van de eeuw werkelijkheid worden, als in Nederland de kapitaalkrachtige burgerij tot de industrialisering van het bedrijfsleven overgaat. Potgieter, die wegens zijn retorisch en schoolmeesterachtig taalgebruik door het nageslacht werd ter zijde geschoven, werd door Verwey in eer hersteld, en wel op grond van diens bezielend geloof in de boven vermelde burgerlijke waarden.

Tussen de verschijning van het bekende *Jan Jannetje en hun jongste Kind* (1842) en de oprichting van *De Beweging* (1905) verliep ruim een halve eeuw, tijdens welke K. Marx en aanverwante socialisten het door het liberaal kapitalisme volstrekt verwaarloosde sociaal probleem op de voorgrond brachten, met als gevolg dat de burgerij geleidelijk in een verdedigingspositie kwam te staan. Het idealisme dat Verwey in het begin van de twintigste eeuw in het leven riep kan gezien worden als een poging van de burgerij om de Marxistische uitdaging aan te nemen en het sociaal probleem in haar voordeel te ondervangen. Het kwam er nl. op aan de sociale stratificatie en de economische concurrentie te legitimeren als zijnde de noodzakelijke keerzijde van de ideële gelijkheid der mensen. Hieronder dient te worden verstaan,

dat de mensen even zovele verschillende individueringen vormen van de ene, bovenindividuele Idee, net zoals volgens de christelijke leer alle mensen kinderen zijn van een en dezelfde hemelse Vader, en God ze gelijkelijk bejegent, ongeacht hun aardse positie. De gelijkheid der zielen voor de persoonlijke, transcendente God vervangt Verwey door de gelijkheid der zielen voor de onpersoonlijke, immanente Idee, laat staan God. In tegenstelling tot Marx, die aan de hand van het op vrij simplistische wijze ingevoerde klassebegrip de maatschappij in twee vijandelijke groepen splitst, streeft Verwey naar verzoening en maatschappelijke samenhorigheid. De ene gemeenschap, waarin hij zijn vertrouwen stelt en waarvoor hij met woord en daad ijvert, is niet beperkt tot de nationale samenleving, maar omvat de hele mensheid, aangezien alle uiterlijke verschillen, bijv. in ras, kleur, taal, godsdienst, rijkdom, het wezenlijke van de mens niet raken, nl. de levenswil, het verlangen naar liefde, eenheid en eeuwigheid, waardoor de Idee in hem werkzaam is. Terecht houdt Ter Braak hem dan ook voor een 'humanist in de beste zin van het woord', omdat hij uitgaat van het eeuwige wezen van de mens, en niet van diens toevallige eigenschappen. Zonder Plato's dualisme over te nemen, onderscheidt Verwey toch het wezen

van de schijn; achter de fenomenale wereld schuilt het wezen, dat zich wegens zijn pure idealiteit niet wetenschappelijk laat benaderen en slechts langs de intuïtie vatbaar is. Het wezen van God blijft hèt geheim; God is volgens Verwey transcendent in die zin dat hij het verstand te boven gaat; alleen zijn werking langs het stoffelijke kan worden waargenomen.



WIJ CARNAVALSGANGERS

"Wij" zijn het slachtoffer van het hulpelooze "Ik"; "Wij" zijn de koude versteening en de warme illusie van "ik". Daarom is het credo van deze regels geboren tusschen de versteening en de illusie, geboren als afkeer van "wij" en als liefde tot "wij".

"Wij" is de allerhoogste titel van deze eeuw: de pluralis majestatis van den journalist, dien niemand kent, en wiens meening niet gevraagd wordt. Maar "wij" is ook de vloot van snelle, gehoorzame zeiljachten, die samen buigen onder dezelfde windvlagen. "Wij" is de angst van een kind, dat des nachts in een ongewoon uur ontwaakt en door de eerste gedachten aan den dood wordt bevangen: dan is de eenige troost de aanwezigheid van de volken, de anderen. "Wij" ook verwaarloosden na den vrede van Utrecht onze barrièresteden.

"Wij" dansen, allen, op het carnaval, en "wij" hebben, allen, daarna den kater; dan denken "wij", dat met ons "de nieuwe mensch" is gekomen of komen zàl. "Wij" is ons eerste en laatste gebaar van teederheid, en "wij" betalen belasting.

"Wij" is onze kerker, "wij" bestendigen ons in onze kinderen; "wij" is onze vrijheid en onze vaart naar den horizon. "Wij": duldelooze vereeniging. "Wij": magische [illegible]. "Wij": ieder heeft twee armen, twee oogen, één neus, o eindelooze herhaling. "Wij": géén is verstoken van een verlangen naar de gemeenschap der heiligen.

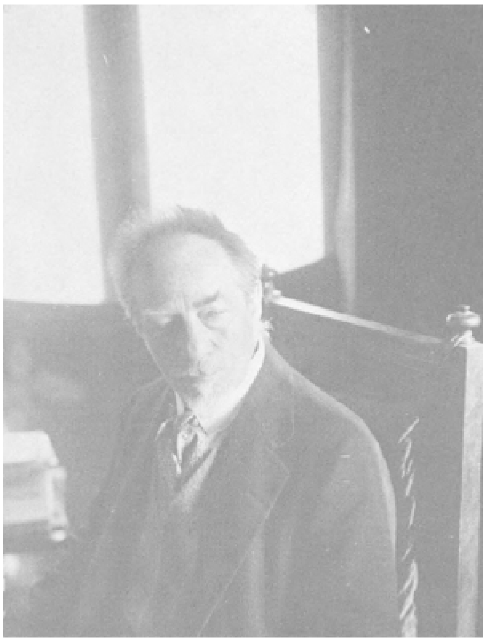
Wij zijn burgers. Wij zouden dichters willen zijn. "Wij" is de algemeen-

1) eerste hoofdstuk uit: "Het Carnaval der Burgers"

1e pagina van 'Het Carnaval der Burgers'/1930

Daarom schat Verwey het analytisch voorstellend vermogen niet gering; dit heeft nl. tot taak de structuur van de stoffelijke wereld te begrijpen, anders gezegd inzicht te krijgen in de kosmische orde waardoor God zijn volmaaktheid kenbaar maakt. Hoe dieper het denken in het concrete bestaan van mensen en dingen peilt, hoe duidelijker het zich evenwel bewust wordt van zijn beperktheid en meteen van de noodzaak van een aanvullend suprarationeel vermogen, om tot de alomvattende synthese over te gaan, nl. God, de Oergrond van al het bestaande. Dit bovenredelijke, synthetische vermogen, is de verbeelding. Iedereen is dichterlijk aangelegd, mits hieronder wordt verstaan dat niemand onbekwaam is beelden te scheppen van het ideeële; in de dichter bereikt de verbeeldingskracht echter haar hoogtepunt, daar hij zodanig voor de ziel

van het woord gevoelig is, dat hij zijn visioen van het Ene in een zintuiglijke vorm kan gieten, die de verbeelding van de lezer op gang brengt. In tegenstelling tot Stefan George, die zich voor een profeet liet doorgaan en er prat op ging de hem door God toevertrouwde boodschap over te brengen, beschouwt Verwey de dichter eenvoudig als de verbeelder bij uitstek van de objectieve waarheid:



Boven: Albert Verwey, Rechts M. ter Braak

> *'Wat ik dan spreek*
> *lIs niet het mijne,*
> *Maar de Waarheid omtrent de Wereld.*
> *Hoe ik ben weet ik niet,*
> *Maar ik ben een Ziener*
> *En zie de Wereld'*[6]

Verwey herwaardeert het cognitieve dichterschap en ziet uit naar een bondgenootschap tussen dichter en filosoof; terwijl deze in concepten denkt, denkt gene in beelden; beiden maken in gelijke mate aanspraak op geestelijke activiteit en vullen elkaar aan. In het eerste nummer van het in 1907 gestichte *Tijdschrift voor Wijsbegeerte* wees trouwens de filosoof J.D. Bierens de Haan op de verdiensten van de letterkundigen en op de wenselijkheid van de integratie van wijsbegeerte en kunst:

> *'De geest der nieuwe geschiedenis zelf kwam in de literatuur van '80 met de eis ener verruiming des intellects, die op wijsbegeerte wees.*
> *Is nu de wijsgerige beweging als* beweging *voortgekomen uit de litteraire, een vertakking van deze, - dan betekent dit niet dat de wijsbegeerte de plaats der schone letteren wil innemen, maar dat zij ook kunst is en wil zijn'*[7]

Ter Braak had het in zijn recensie over Verwey's. ‘stugge wil’. Deze valt samen met zijn geloof in de Idee en haar oneindig werkende kracht. Hoe pijnlijk Wereldoorlog I hem geestelijk trof, hij liet de moed niet zinken; integendeel, in *Het Zwaardjaar* (1916) brengt hij o.a. die kunstenaars en politici in herinnering die voor een betere verstandhouding onder de volkeren ijverden en wie slechts grauwen en snauwen ten deel viel, omdat de door de hartstocht verblinde massa er niet rijp voor was. Hij is niet aan Fr. Nietzsche onverschillig voorbijgegaan en erkent dat in het natuurbestaan de mens zich redeloos door de drift tot macht laat bewegen en oorlogen niet in strijd zijn met de natuurwetten; doch dit natuurbestaan is de negatie van de Idee; zijn vertrouwen hierin brengt mee, dat hij bij nader toezien het oorlogsgebeuren als een heilzame overgangsfase erkent in het verwerkelijkingsproces van de onoverwinnelijke, want vol-

komen in zichzelf gesloten Idee. Toen Hitler in 1933 aan de macht kwam en alle zgn. staatsgevaarlijke boeken in het openbaar liet verbranden, achtte hij het de moeite niet waard een motie van afkeuring te steunen, zozeer was hij ervan overtuigd dat de nazi-leiders zich daardoor belachelijk zouden maken en stilzwijgend misprijzen de meest geëigende reactie was. Hij moest echter snel van zijn mening terugkomen: niet alleen de Duitse massa liet zich door haar leiders en hun fraseologie inpalmen, maar zelfs de Duitse intelligentsia, althans het merendeel ervan, juichte de nieuwe ideologie toe, terwijl de Westerse democratieën geen oog hadden voor de feitelijke machtspolitiek die Hitler en zijn trawanten onder het mom van een schijnbaar wetenschappelijk verantwoorde ideologie voerden. Verwey liet zich hierdoor niet om de tuin leiden en spoorde zijn landgenoten tot verzet aan; dit is de bedoeling van de voordracht die hij te Leiden in februari 1937 hield, waarvan de tekst in *De Stem* werd opgenomen onder de titel *Onze Taak in de Tijd:*

> *'Sinds lang is het nodig dat de hele naar eenheid strevende wereld zich verbindt tot weerstand tegen de scheurmakende particularismen van de despotische nationaliteiten'*[8]

In *Het Lijden aan de Tijd*, het jaar tevoren in *Het Kouter* verschenen, beschouwde hij 'de overschatting van nationaliteitswaarde' als het voornaamste ziekteverschijnsel van de tijd en bekrachtigde hij zijn 'onvoorwaardelijk geloof aan de scheppende vermogens van de menselijke geest'[9]; hij noemde voorts de dichters 'piloten naar eenheid'[10]. Uit het laatste citaat blijkt dat Verwey ondanks alle tegenslagen hardnekkig blijft dromen van de wereldmaatschappij, waarop de Europese gemeenschap zou vooruitlopen. Hij wijst erop dat het internationalisme in de Nederlandse traditie zit en herinnert in dit verband aan de 'verzoenende, bovenvolkelijke beschouwingswijze'[11] van Spinoza en de Nederlandse humanisten als H. Grotius. Hij stelt voorts de vraag of Nederlands streven naar een supranationale gemeenschap tevens geen versterking meebrengt van het nationale zelfbesef. Dit is tussen haakjes een van de vragen die te berde werden gebracht op de conferentie over de Europese geest die in 1933 te Parijs werd gehouden onder de auspiciën van het 'Comité Français de Coopération Européenne'. Terwijl J. Huizinga pleitte voor een veredeling van de nationale culturen en zich aldus bij Verwey's standpunt aansloot, was J. Benda de mening toegedaan dat de volken 'hun nationale eigenschappen moesten prijsgeven, als zij ooit een Europese unie wilden vormen'[12]

Deze inlichtingen ontlenen wij aan Ter Braaks zondagskroniek van 27 mei 1934, waarin hij het belang van de bijeenkomst als volgt verantwoordt:

> *'In de eerste plaats schijnt mij deze conferentie van belang op het ogenblik, waarop zij bijeen is gekomen. Niets is tegenwoordig meer in discrediet dan het begrip Europa; er is bijna geen land, waarin niet het nationalisme (.....) de boventoon voert. (.....) Het Europeanisme is geen verraad, het is een consequentie zelfs van het nationalisme, de vervulling ervan; het is een dwingende plicht, in deze tijd Europees te denken, zich rekenschap te geven van de Europese mentaliteit die bezig is zich te vormen, alle remmingen ten spijt. Sterker: die Europese geestesgesteldheid bestaat reeds lang, en het is niet meer mogelijk haar te ontkennen'*[13]

Hoewel Verwey en Ter Braak op het ogenblik dat het nationalisme hoogtij viert bondgenoten worden in de strijd om de Europese gedachte, lopen hun beweegredenen uiteen. Vreemd genoeg noemt Ter Braak het europeanisme een 'consequentie', zelfs de 'vervulling' van het nationalisme, dat hij in verband brengt met het Augustiniaanse begrip van de universele Godsstaat; terwijl volgens Ter Braak het christendom aan de Europese gedachte ten grondslag ligt, laat Verwey deze teruggaan op het humanisme. Bovendien acht Ter Braak het niet mogelijk de Europese geestesgesteldheid te ontkennen, omdat die 'reeds lang bestaat'; hij blijkt het tot stand komen van het Verenigde Europa als een onafwendbaar noodlot aan te nemen; hier is de koele toeschouwer aan het woord, die de toekomst op logische wijze uit het verleden laat voortvloeien, zonder aan dit wordingsproves een zin te geven. Kort gezegd, hij 'gelooft' niet, zoals Verwey, aan de wereldmaatschappij, maar houdt die voor een onontkoombaar feit, dat precies wegens zijn noodzakelijkheid zijn instemming wegdraagt.

N.a.v. het europeanisme, dat Verwey en Ter Braak over het aanzienlijke leeftijdsverschil heen verenigt, valt tevens het grondverschil in de richtinggevende geestesgesteldheid op.

Bij Verwey is ondanks zijn onkerkelijkheid de bezielende kracht van het geloof onaangetast gebleven; alleen de inhoud ervan is veranderd: opgeleid in de naturalistisch-modernistische sfeer heeft hij de Openbaring en de christelijke dogmatiek als een inbreuk op de menseijke vrijheid ondervonden en die daarom afgewezen, zonder

nochtans het bestaan van een hogere zingevende instantie te verloochenen, die voor de samenhang en de eenheid van het Al borg staat. Om de autonomie van de mens te vrijwaren en tevens zijn verbondenheid met het Hogere te bevestigen komt hij ertoe God te 'verdiesseitigen' en met de Natuur of het Leven te vereenzelvigen; dit is echter geen naturalistisch standpunt, aangezien hij in het voetspoor van Spinoza een onderscheid invoert tussen de 'natura naturata', d.i. de zintuiglijk waarneembare wereld, onderhevig aan het determinisme, en de 'natura naturans', in Verwey's terminologie de Idee, d.i. de 'naar voren dringende kracht die het wezen van enig leven is[14], m.a.w. het niet-zinnelijke dat de oorzaak van al het bestaande is. Formeel vertoont de Idee de kenmerken van Spinoza's substantie: volstrektheid, - zij wordt nergens door bepaald, staat nergens in betrekking toe; - realiteit, - de Idee is geen abstractie, ze wordt immers ervaren, - vrijheid en volmaaktheid, - zij verwerkelijkt zich overeenkomstig de noodzakelijkheid van haar eigen wezen. In tegenstelling tot Spinoza, die God definieert, dus inhoudelijk bepaalt, onthoudt zich Verwey van elke begripsbepaling van de Idee, aangezien hij God dematerialiseert en buiten het bereik van de rede stelt, die slechts vat heeft op het betrekkelijke. Wij hebben nochtans Verwey's definitie van de Idee aangehaald; het is evenwel geen streng wetenschappelijke definitie; het daarin voorkomende woord *kracht* hoort tot het beeldende taalgebruik en heeft niets weg van een filosofisch begrip; het suggereert alleen de dynamiek van de Idee; deze is immers gedurig werkzaam. Haar werkzaamheid verloopt volgens een dialectisch proces: de niet-zinnelijke Idee drukt zich uit in de ruimte-tijdelijk bepaalde wereld, die er als zodanig de negatie van is, hoewel beide in wezen één zijn; de tegenstelling moet worden opgeheven en de Idee met zichzelf verenigd, hetgeen uiteraard langs de geest gebeurt, wijl deze de verdeeldheid zaaiende driften overwint en het transcendente, op de unifiërende Idee afgestemde Ik aan bod laat komen.

Het invoeren van de dialectiek binnen Gods immanente roept de figuur van Hegel voor de geest, die in het begin van de twintigste eeuw in Nederland door G.J.P.J. Bolland, hoogleraar in de wijsbegeerte te Leiden, in eer werd hersteld. Een hele generatie zal zijn invloed ondergaan; wij noemen o.a. J.A. dèr Mouw (althans vóór zijn bekering tot de Voor-Indische mystieke wijsbegeerte), C. van Bruggen, S. Vestdijk, Hella S. Haasse en Ter Braak.

Vooral in *Het Carnaval der Burgers* verraadt Ter Braak, zoals H. Marsman het terecht onderstreept, door zijn 'half abstracte en schematische denkwijze'[15] de Hegeliaanse denktrant. Hij poneert eerst de twee termen van de polariteit, de these en de antithese, de dichter en de burger; dan gaat hij over tot de synthese, het carnaval der burgers. Dichter en burger fungeren hier als ideaaltypen. De dichter is de 'verbeelder', de 'enige, die waarlijk realist is'[16], omdat hij het reële in zijn ondeelbare eenheid gestalte geeft. Zoals het Leven zich onophoudend in stoffelijke vormen verwerkelijkt, treedt de dichter als de vertolker hiervan telkens weer scheppend op, zonder zich aan de beveiligende maatschappelijke normen te storen; dit is een typisch romantische stelling, wat overigens hierdoor bekrachtigd wordt, dat de dichter wegens zijn volstrekt personalisme gedoemd is te 'vereenzamen en te verkwijnen[17]. Terwijl de dichter het empirische Ik aldus verwaarloost ter wille van de supra-individuele Eenheid, is de burger er in hoofdzaak op bedacht zijn individueel bestaan te beveiligen, te bestendigen en zelfs te vereeuwigen; daarom verzint hij, aldus Ter

Braak, een persoonlijke God, die borg staat voor zijn eeuwig heil en meteen zijn empirisch bestaan een doel aanwijst, een zin geeft. Zo Ter Braak de persoonlijke God alle volstrektheid ontzegt, brengt hij alle zgn. hogere waarden, o.a. het ware (de ‘God’ der intellectuelen), het goede (de ‘God’ der moralisten) en het schone (de ‘God’ der estheten), in betrekking tot het eigen belang van de burger, die zijn bestaan veiligheidshalve ergens op wil laten rusten; meteen verliest hij zijn zelfstandigheid en raakt hij verslaafd aan de onpersoonlijke normen die aan die nivellerende waarden verbonden zijn. De burger, schrijft Ter Braak, is het ‘geïdealiseerde atoom’[18], een atoom, omdat hij zijn kracht dankt aan het maatschappehjk lichaam waarin hij met de andere atomen is geïntegreerd, een geïdealiseerd atoom, omdat zijn onbeduidendheid door de verheven finaliteit van de collectiviteit opgeheven wordt.

Ter Braak neemt het woord *volstrekt* à la lettre en kan zich alleen maar een God indenken die niets gemeen heeft met het menselijke, vreemd is aan onze denkcategorieën en volledig onverschillig tegenover de wereldse aangelegenheden. Alleen onder deze voorwaarde kan de mens zijn vrijheid en zijn zelfstandigheid affirmeren, aangezien hij niet onder de bescherming komt te staan van een hogere instantie en hij de kunst moet leren gevaarlijk te leven, naar Nietzsches

uitdrukking. Naar diens voorbeeld verheft hij God tot het hoogst denkbare vlak, dat van het radicaal volstrekte, om tegelijkertijd de mens de hoogste graad van autonomie te verzekeren. Die geheimzinnige God noemt Ter Braak het Leven, waarvan hij alleen maar kan zeggen dat het één, ondeelbaar en dynamisch is; doordat hset zich aanhoudend in beweeglijke en vergankelijke zijnsvormen uitdrukt, brengt dat zelfverwerkelijkingsproces de splitsing van de Eenheid in een veelheid afzonderlijkheden mee, die alle in gelijke mate getuigenis afleggen van de levensdynamiek; zo stelt Ter Braak de wanorde stichtende instincten op dezelfde voet als de orde scheppende geestelijke activiteit, houdt hij haat en oorlog voor de noodzakelijke tegenhangers van liefde en vrede en wordt hij evenzeer aangetrokken door de kunstenaar als de intellectueel, de dichter als de burger.

Uit het voorgaande blijkt dat Ter Braak Verwey's terminologie en denkmethode overneemt, er evenwel een Nietzscheaans-nihilistische draai aan geeft. Verwey spiritualiseert het Leven, zodat hij ertoe komt de fenomenale wereld als het tegenbeeld hiervan te beschouwen; volgens Ter Braak daarentegen is de fenomenale wereld met al zijn tegenstrijdigheden de noodzakelijke afbeelding van de uiteengevallen Eenheid. Die tegenstrijdigheden meent Verwey krachtens een geestelijk zuiveringsproces op te heffen. Het Verweyaanse geloof aan het ideëel paradijs wordt niet door Ter Braak gedeeld; hij kan nl. niet van het paradijs dromen of erop speculeren, als het gevaar boven hem en zijn evennaaste dreigt. Zowel het communisme als het fascisme en het nationaal-socialisme hebben het op de vrije mens gemunt, het ene in naam van de paradijselijke klassenloze maatschappij, het andere in naam van de mythe van bloed en bodem, een bastaardkind van het door Verwey gehuldigde idealisme. Zelfs de democratie biedt volgens Ter Braak geen houvast; haar politieke leiders hebben de mond vol met holle frases en sussende woorden, zodat zij zich laten inpalmen door de nazi-fraseologie en blind zijn voor de feitelijke machtszucht die erachter schuilt. In *Van Oude en Nieuwe Christenen* ontwikkelt hij trouwens de these volgens welke democratie, socialisme en nationaal-socialisme geseculariseerde vormen zijn van het christendom en als zodanig hun aanzien aan het fetisjisme van het Woord danken. Het Leven openbaart zich niet alleen in het woord, maar ook in de daad; als de dichter met behulp van het woord de wereld herschept, gaat de wereldeconomie geen stap vooruit; anderzijds wordt de dichterlijke geest gesmoord, als de burger naar de macht grijpt om zijn bestaan te verabsoluteren. Dichter en burger, droom en werkelijkheid, geest en macht, individu en collectiviteit staan voor het analytisch denken antithetisch tegenover elkaar, maar zijn t.o.v. het alomvattende ene Leven complementair.

Daar Ter Braak, in tegenstelling tot Verwey, het opgaan van het betrekkelijke in het Volstrekte negeert, blijft hij steken in de paradox: het Volstrekte verwerkelijkt zich en negeert zich tevens in het betrekkelijke; de burger schept normatieve onderscheidingen om de anomale dichter aan het woord te laten komen. Dit houdt bovendien in dat de vrije mens in gevaar verkeert, zodra het evenwicht verbroken wordt en een van beide polen de doorslag geeft; m.a.w. de pure geest is even steriel als de pure macht. Terecht bevordert Ter Braak de paradox tot hoogste waarheid; trouwens, de titels van zijn meeste essays vertonen een typisch dualistisch en paradoxaal karakter: *Het Carnaval der Burgers* (fantasie contra ernst), *Politicus zonder Partij* (collectivisme contra individualisme), *Van Oude en Nieuwe Christenen* (dogmatisch contra ‘instinctief’ christendom).

'Het Carnaval is koppig-horizontaal', merkt Ter Braak op.[19] Dit geldt eveneens voor zijn andere werken. Nergens staat de dichter boven de burger, het geestelijke boven het stoffelijke, of omgekeerd; beide zijn even noodzakelijk, aangezien 'de stoffelijke orde leeg is als de oorspronkelijkheid, die zich niet verwerkelijkt; zij zijn beide mogelijkheden zonder inhoud'[20] Verwey's werk is integendeel verticaal; de dichter staat er boven de burger, aan de droom dankt de burger zijn bezielende kracht; met een toespeling op een betere toekomst schrijft hij:

> *'De gedachte van die toekomst is evenzeer een bezielende Idee als een verwachte werkelijkheid; niemand zal de daden die nodig zijn om haar te doen worden, volkomen doen, tenzij hij iets in zich heeft van een dichterlijke droom'*[21]

Dit betekent geenszins, dat de Idee aan de werkelijkheid voorafgaat, zoals de christelijke God aan de Schepping:

> *'De Verbeelding van het leven valt saam met het Feit van het leven. De verbeelding van het leven als eeuwig en noodzakelijk, valt saam met het feit van de vergankelijkheid'*[22]

Het ideëele Leven heeft alleen maar de voorrang op het empirische leven op grond van het oorzakelijkheidsbegrip: het empirische vloeit noodzakelijk uit het ideële voort, de geest is begin- en eindpunt van het dialectisch proces, het vergan-

kelijk bestaan is in het eeuwig bestaan inbegrepen. Ter Braak ontkent die kwalitatieve rangorde en ontzegt dan ook de geest een louterende en verzoenende functie; geest en stof staan volgens hem in een conflictuele verhouding, met gevolg dat geen van beide de kans krijgt het overwicht te krijgen en de mens geen gevaar loopt zijn vrijheid kwijt te raken. Vreemd genoeg dankt hij zijn zelfstandigheid en zijn waardigheid aan de strijd die binnen en buiten hemzelf gestreden wordt tussen stof en geest, instinct en verstand, fantasie en ernst.

In feite hebben Verwey en Ter Braak hetzelfde doel voor ogen, nl. de ‘Freigeist’ te beveiligen voor alle vormen van dwang en dictatuur. Wijl ze vooral bedacht zijn op de ontwikkeling van het individueel bewustzijn en aanspraak maken op zelfverantwoordelijkheid, nemen zij een anticollectivistisch, burgerlijk standpunt in. Het zijn weliswaar geen burgers in de ongunstige zin van het woord, nl. rentenieren die vooral bedacht zijn op het behoud van hun vermogen en hun sociaal aanzien, wel ‘carnavaleske’ burgers, die de spot drijven met de stijve, zielloze burgerlijke normen om de eeuwig burgerlijke waarden intensiever te kunnen beleven, en deze heten: eerlijkheid, menselijke waardigheid, werkijver en vooruitstrevendheid. Verwey gelooft vast aan de noodzakelijke onvergankelijkheid van die waarden, die rechtstreeks voortvloeien uit de Idealiteit van het leven; hij spreekt er dan ook met ernst over, omdat de heerlijkheid van zijn bestaan van de zin- en leidinggevende Idee afhankelijk is. Bij Ter Braak ontbreekt die ernst, omdat die waarden volgens hem alle volstrektheid missen en tot louter instinctieve levensbehoeften zijn geworden; hij stelt alleen maar vast, dat hij een eeuwenlange christelijk-humanistische traditie achter de rug heeft en hij die geestelijke erfenis niet zo maar kan afwijzen. Daarom blijft hij een christen, maar een ‘nieuwe christen’, die het ‘oude christendom’ en zijn wereldlijke surrogaten verwerpt om er een oorspronkelijke, ondogmatische en personalistische inhoud aan te geven. Hij speelt met het christendom ter wille van de christen; hij maakt de partijdemocraat belachelijk om de democraat te valoriseren; hij ironiseert om de ‘academische steriliteit’ en de ‘poésie pure’ om de wetenschap en de poëzie af te stemmen op het enig reële, nl. de afzonderlijke mens en het eeuwige Leven. Kortom, hij speelt met de ernst ter wille van de bitterste ernst. Zijn humor is dan ook galgenhumor, zijn carnaval een dodendans; elk ogenblik dreigt immers de onverstoorbare, ja dogmatische individualist door de maatschappelijke krachten te worden vernietigd die hij dag in dag uit met zijn bittere humor heeft uitgedaagd. Ter Braaks zelfmoord is er het levende bewijs van.

Voor Verwey daarentegen is het carnaval een ‘levensfeest’, waarop de individualistische burger onder het mom van het dichterlijk Ideële zijn vreugde botviert verbonden aan zijn visioen van zijn ‘wezenlijke’ eenheid met de anderen.

Eindnoten:

1 Cf. M. ter Braak, ‘Voor het Verwey-Monument’, in: *Verzameld Werk* VII, pp. 141-146.
2 Ibid., p. 145.
3 Id.
4 A. Verwey, ‘Dichterschap en werkelijkheid’ in: *Proza* deel 4, p. 228.
5 A. Verwey, ‘Aforismen’, in: *Proza* deel 8, p.47.

6 A. Verwey, ‘De ziener’, in: *De legende van de ruimte*, in: *Oorspronkelijk Dichtwerk* II, p. 300.
7 J.D. Bierens de Haan, ‘Een wijsgerige beweging in Nederland’, in: *Tijdschrift voor Wijsbegeerte* 1907, p. 17.
8 A. Verwey, ‘Onze taak in de tijd’, in: *De Stem* 17(1937), p. 677.
9 A. Verwey, ‘Het lijden aan de tijd’, in: *Het Kouter* 1(1936), p. 341.
10 Ibid., p. 342.
11 A. Verwey, ‘Onze taak in de tijd’, in: *De Stem* 17(1937), p. 681.
12 M. ter Braak, ‘De Europese geest’, in: *Verzameld Werk* V, p. 193.
13 Ibid., pp. 192-193.
14 A. Verwey, ‘Kunst en idee’, in: *Proza* deel 3, p. 187.
15 H. Marsman, ‘Critisch proza’, in: *Verzameld Werk*, p. 554.
16 M. ter Braak, *Het carnaval der burgers*, in: *Verzameld Werk* I, p. 24.
17 Ibid., p. 91.
18 Ibid., p. 21.
19 M. ter Braak, *Politicus zonder partij*, in: *Verzameld Werk* III, p. 45.
20 M. ter Braak, *Het carnaval der burgers*, in: *Verzameld Werk* I, p. 206.
21 A. Verwey, ‘Verdediging van het dichterschap’, in: *Proza* deel 7, p. 192.
22 A. Verwey, ‘Dichterschap en werkelijkheid’ in: *Proza* deel 4, pp. 223-224.

Menno ter Braak & Carry van Bruggen
J.M.J. Sicking

Tijdens de zgn. *Prisma*-discussie, die in 1931 gevoerd werd, maakte Ter Braak zijn vriend en tegenstander D.A.M. Binnendijk onder meer het verwijt dat diens denkbeelden over de scheppende kracht van de poëzie het epigonisme bevorderden en kwam hij zèlf op voor de oorspronkelijkheid door van een dichter of schrijver in de eerste plaats te eisen dat deze (in de engere zin van het woord) een persoonlijkheid was. Binnendijk trachtte vervolgens - meer de man dan de bal spelend - in zijn repliek een punt te scoren door en passant te suggereren, dat Ter Braaks pas verschenen essay *Het carnaval der burgers* als idee verre van oorspronkelijk genoemd kon worden. Hij had daarbij het oog op de invloed die Ter Braak ondergaan zou hebben van Carry van Bruggens omvangrijke verhandelingen *Prometheus* en *Hedendaagsch fetischisme:* een invloed die ook door vele anderen gesignaleerd zou worden (bijvoorbeeld Van Leeuwen, Marsman, Debrot, Gomperts, Borsboom, Henrard en Van Nieuwstadt), zij het op een andere toon en vanuit een ander gezichtspunt[1]. Naar aanleiding van Binnendijks opmerking schreef Du Perron, die - in tegenstelling tot bijna alle anderen die zich over dit onderwerp hebben uitgelaten - Ter Braaks schatplichtigheid aan Carry van Bruggen sterk gerelativeerd heeft, in februari 1931 aan Ter Braak: 'Als je niets had laten blijken van je bewondering voor *Prometheus,* dan had de brave jongen niets gemerkt; nu wéét hij het en schreeuwt: *'Kijk!'*[2].

Du Perron had in ieder geval in zóverre gelijk, dat Ter Braak zijn critici en commentatoren als het ware de woorden in de mond gegeven heeft bij het constateren en bespreken van de invloed van Carry van Bruggen op zijn ontwikkelingsgang. De blijken van bewondering voor haar werk waarop Du Perron in 1931 kon zinspelen, zijn in de eerste plaats terug te vinden in het artikel 'De bewuste vrouw en haar roman': in 1928 gepubliceerd in het tijdschrift *De Vrije Bladen*[3]. Ter Braaks bewonderende bespreking van *Eva* is heel opvallend in de waarderingsgeschiedenis van Carry van Bruggens werk, omdat hij als eerste alle aandacht opeist voor de lijn die er van *Heleen* (1913) via *Prometheus* (1919) en *Hedendaagsch fetischisme* (1925) naar haar laatste roman (1927) getrokken kan worden en daarbij haar tot dan toe meest befaamde boeken zoals *De Verlatene* (1910) en *Het huisje aan de sloot* (1921) ignoreert[4]. Dezelfde bewonderende toon klinkt door in het artikel 'Just Havelaar en zijn tegenstanders' (*De Vrije Bladen*, 1930), waarin Ter Braak over deze humanistische voorman opmerkt: 'Hij bezit evenmin de klaarheid van zijn landgenote Carry van Bruggen, die de Prometheus-sage tot een persoonlijke belijdenis maakte'.

Behalve via publicaties heeft Ter Braak ook op een andere wijze al vroeg de aandacht gevestigd op zijn verhouding tot Carry van Bruggen. Het staat vast, dat hij rond 1930 meermalen met vrienden en bekenden (onder wie ook Binnendijk!) gesproken heeft over de betekenis die met name *Prometheus* voor hem bezat: het boek dat Carry van Bruggen als haar hoofdwerk beschouwde en dat tot haar grote teleurstelling in de officiële kritiek min of meer doodgezwegen was, zodat Ter Braak nog heel wat 'zendingsarbeid' te verrichten had[5]. Illustratief in dit verband is dat hij, toen zijn vriendschap met Du Perron op gang was gekomen, hem vrijwel onmiddellijk

Prometheus toestuurde, met daarbij de kanttekening: ‘Aan dit boek heb ik mezelf ontdekt, ademloos. Ik ben benieuwd of je kunt

navoelen, waarom het juist dit boek kon (moest?) zijn.' (*BW* I, p. 25) In het vervolg van hun briefwisseling komt wèl tot uitdrukking, waarom Ter Braak *Eva* (dat hij ook opstuurde) aanmerkelijk hoger aansloeg dan Du Perron; een in dit opzicht typerend detail is, dat Du Perron zijn vriend verzocht om diens hooglijk gewaardeerde opdracht bij *Eva* (netjes) over te schrijven in een exemplaar van *Het carnavel der burgers*. Maar het blijft een open vraag, waarom Ter Braak juist aan *Prometheus* zichzelf ontdekt meende te hebben; de toelichting daarop beloofde hij namelijk mondeling te geven (*BW* I, p. 28) In deze leemte wordt echter voorzien, doordat hij - na in 1932 in het tijdschrift *Forum* het overlijden van Carry van Bruggen herdacht te hebben - in zijn sterk autobiografische essay *Politicus zonder partij* (1934) vrij uitvoerig is ingegaan op hetgeen de lectuur van *Prometheus* indertijd bij hem bewerkt had.

2.

Daar Ter Braak in *Politicus zonder partij* meedeelt, dat hij het jaar en de maand waarin hij *Prometheus* gelezen heeft nog zou kunnen noemen én dat het hem 3 jaar heeft gekost vóórdat hij van *Prometheus* tot *Het carnaval der burgers* was gekomen, ligt het voor de hand het jaar van zijn kennismaking met Carry van Bruggens essay op 1927 te stellen; *Het carnaval* verscheen namelijk in 1930. In het aan Ter Braak gewijde *Schrijvers prentenboek* staan bij 1927 de volgende gegevens vermeld. '15 januari-april: Verblijf te Berlijn voor bronnenstudies in de Staatsbibliotheek (t.b.v. zijn dissertatie over keizer Otto III). Richt o.a. met Joris Ivens, L.J. Jordaan en Henrik Scholte De Nederlandsche Filmliga op, waarvan hij enige jaren secretaris is en waarvoor hij vaak de verzorging van de muzikale illustratie der (toen nog stomme) film op zich neemt. Leest Carry van Bruggen.'[6]

Op deze gebruikelijke datering van zijn ontdekking van Carry van Bruggens werk Valt echter wel iets af te dingen. Het eerste hoofdstuk van *Het carnaval der burgers* is namelijk als vóórpublicatie al in het januari-nummer van jaargang 1930 van *De Vrije Bladen* te vinden[7] en het is derhalve zeer waarschijnlijk, dat Ter Braak dit essay geheel of althans gedeeltelijk in 1929 heeft geschreven; het lezen van *Prometheus* zou dus ook reeds in de loop van 1926 plaats gevonden kunnen hebben, het jaar waarover het *Schrijvers prentenboek* vermeldt: 'Januari, eerste reis naar Parijs. Leest Spengler. Doctoraal examen geschiedenis'. Deze vroegere datering, die van belang is voor de beantwoording van de vraag bij wèlke opstellen e.d. van Ter Braak in principe sprake kan zijn van beïnvloeding door Carry van Bruggen, is ook in overeenstemming met de herinneringen van degenen door wier toedoen Ter Braak tot het lezen van Carry van Bruggens werk gekomen is, maar er blijft enige onzekerheid op dit punt bestaan.

Uit Ter Braaks briefwisseling met Du Perron kan men tot op zekere hoogte reconstrueren, hoe zijn kennismaking met Carry van Bruggens werk verlopen is. Op 22 januari 1931 schrijft hij: 'Ik zond je brief over *Prometheus* door aan mijn vriendin, (in de brievenuitgave volgen er dan stippeltjes) die mij destijds *Prometheus* leende (geen indiscretie, verder colporteer ik niet met brieven; wij kennen elkaar lang en op een bepaalde "eeuwige" manier). Zij was het niet eens met je oordeel, tenminste niet op alle punten, maar zij heeft me een hele dithyrambe over je handschrift geschreven.' (*BW* I, p. 32). Wat later voegt hij daaraan toe: '[Ze is] dusdanig verliefd

op *Prometheus*, dat je zeker een geanimeerd debat kunt ontketenen.' (*BW* I, p. 36). Du Perron antwoordt dan: 'Ik kan niet met vrouwen debatteren. Als ze vervelend zijn breek ik meteen af en als ze aardig zijn geef ik ze gelijk. Ik geloof trouwens dat een debat tusschen je vriendin en mij over *Prometheus* zou uitloopen op een beschouwing over nationale nuances. Ik heb hier eig. de zekerheid van, nu ik *Eva* gelezen heb, die wel meer met haar *verwant* zal zijn dan met jou; ik verdenk je ervan dat boek 'à travers elle' zoo te waarderen; mij heeft het op menige plaats eig. geërgerd (*BW* I, p. 37). Ter Braak deelt dan mee, dat hij zich voorgenomen heeft *Eva* te gaan herlezen. 'Het laatste, om mijn oordeel, dat oud was, opnieuw aan de stof te verifieeren; dan zal ik ook op je psychologische gissingen, die inderdaad grond hebben, nader kunnen ingaan.' (*BW* I, p. 43).

Nader onderzoek leert, dat de vriendin van wie in bovenstaande brieffragmenten sprake is, dezelfde persoon is als degene aan wie Ter Braak *Het carnaval der burgers* heeft opgedragen, namelijk mevrouw J.M.M. Planten-Koch. Aan de hand van haar inlichtingen[8] en enkele passages uit Ter Braaks opstellen en artikelen is een verdere reconstructie mogelijk van het verloop van zijn kennismaking met Carry van Bruggen en haar werk, ofschoon niet álle vragen beantwoord kunnen worden.

Mevrouw Planten-Koch (een zuster van de schilder Pyke Koch), die in de verschillende fasen van haar leven met vele schrijvers en kunstenaars

contacten heeft onderhouden, woonde indertijd met haar man (die arts was) en haar kinderen te Neede in de Achterhoek: vlak bij het dorpje Eibergen, alwaar de familie Ter Braak woonachtig was. Zij ging regelmatig met Ter Braaks moeder om en leerde in de jaren twintig ook Menno ter Braak zelf nader kennen, die sinds 1921 geschiedenis studeerde te Amsterdam. Ter Braak, die 11 jaar jonger was, zocht mevrouw Planten vaak per fiets op en correspondeerde ook met haar (fanatiek briefschrijver als hij was); kunst en literatuur vormden een vast onderwerp van gesprek. Deze vriendin van Ter Braak was buitengewoon geboeid geraakt door het werk van Carry van Bruggen en heeft deze schrijfster, die vaak door het land trok om lezingen te houden, eenmaal in Enschede ontmoet. Op haar instigatie is Ter Braak zich gaan verdiepen in Carry van Bruggens boeken, zodat hij in zijn in 1928 gepubliceerde bespreking van *Eva* als insider kon zeggen: ‘Het is voor hen, die *Prometheus* lazen, en in *Heleen* het eerste reiken naar een vrouwelijk-bewuste roman hebben erkend, geen verrassing, dat Carry van Bruggen *Eva* heeft kunnen schrijven, omdat zij de elementen, waaruit het geconstrueerd is, daar terugvinden”[9]. In het exemplaar van *Prometheus* dat Ter Braak van mevrouw Planten leende, staan zijn (overigens niet zo onthullende) potloodstrepen en -opmerkingen.

Het staat vast, dat Ter Braak Carry van Bruggen tenminste één keer ontmoet heeft[10]. Hij zinspeelt daarop in het korte herdenkingsartikel van 1932: ‘Zoals Carry van Bruggen zich uitte in *Prometheus*, zo herinner ik mij haar van een enkele persoonlijke ontmoeting: spontaan, agressief, polemisch en vol humor: geen aristocrate en met iets van de “algemene ontwikkeling” in haar optreden, maar vol aanstekelijke levendigheid, die mijn academische vooroordelen destijds in heftige beroering bracht. Het element “gezond verstand” dat in haar beste werken zo duidelijk aan het licht komt, maakte ook een gesprek met haar tot een stimulerende gebeurtenis; zij koos geen omwegen, maar viel met de deur in huis en ontzag geen enkele deftige term, die men haar wilde voorhouden’![11]. Op grond van betrouwbare aanwijzingen mag vervolgens aangenomen worden, dat Ter Braak en Carry van Bruggen ook met elkaar gecorrespondeerd hebben, maar de inhoud van deze briefwisseling en de frequentie ervan lijken niet meer achterhaald te kunnen worden[12]. Een langdurige relatie tussen Ter Braak en Carry van Bruggen heeft niet tot de mogelijkheden behoord; aan haar overlijden in 1932 gingen ongeveer 4 jaren van geestelijk ziekzijn vooraf, die slechts van tijd tot tijd onderbroken werden door oplevingen[13]. Zijn begripvolle belangstelling voor haar werk zal haar goed hebben gedaan; maar in zoverre er zich beïnvloeding heeft voorgedaan, moet deze als een vorm van ‘éénrichtingsverkeer’ worden aangeduid.

3.

Wie bepaalde geschriften van Ter Braak naast bepaalde werken van Carry van Bruggen legt, kan op overeenkomsten en verschillen wijzen en op deze manier de betekenis trachten te achterhalen die met name *Prometheus* voor Ter Braak bezeten heeft. Tot de essentie daarvan zou men echter naar alle waarschijnlijkheid nooit doorgedrongen zijn, als Ter Braak daar zelf niet zeer openhartig over was geweest en men zich dus tot het ‘uiterlijk waarneembare’ had moeten beperken. Enkele

aanhalingen uit het (moeilijk bevredigend samen te vatten) gedeelte uit *Politicus zonder partij* waarin Ter Braak zijn eigen 'wordingsgeschiedenis' zo eerlijk mogelijk heeft trachten te doorzien, kunnen in dit artikel niet achterwege blijven, ook al gaat het hier om al vaak door anderen gereleveerde passages.

Het tijdvak dat aan zijn kennismaking met *Prometheus* voorafging en ongeveer samen valt met zijn studentenjaren, noemt Ter Braak zijn 'chaotische periode', vooral omdat hij toen in een ambivalente verhouding stond tegenover enerzijds de kunstenaars en anderzijds de intellectuelen en omdat hij niet goed raad wist met de daarmee parallel lopende tegenstrijdigheden in zichzelf. 'De geschiedenis van mijn intelligentie begint (.....) met de complete chaos. Denk- en gevoelsactiviteit (.....) konden elkaar niet vinden; waar zij soms toevallig contact kregen, ontstond een jeugdig scepticisme, dat slechts de uitdrukking was van machteloosheid tegenover de chaos. Maar in mijn scepticisme en pessimisme (twee onafscheidelijken in een dergelijke periode!) was voorlopig een belangrijk element aanstellerij; men moet zich toch een houding geven, als men tussen twee houdingen niet kan kiezen; en tussen burger en dichter [d.w.z. het bekende termenpaar uit *Het carnaval der burgers*] in hun aanvankelijke gestalte van intellectueel en kunstenaar, van begrijper en verbeelder, ligt geen andere mogelijkheid dan de pose der ironie.' (*VW* III, p. 38-39. In deze tijd begon Ter Braak te schrijven, volgens zijn eigen zeggen, als 'een aarzelend nihil, dat zich de schijn wist te geven van alle markten thuis te zijn', 'met de handigheid van de literaire journalist' en 'zich verbergend achter zijn stijl'.

Het lezen van *Prometheus* maakte een einde aan deze chaotische en te weinig authentieke periode. 'Ik kan', staat er in het vervolg van *Politicus zonder partij*, 'de maand en het jaar noemen, waarin ik voor het eerst een boek niet-chaotisch las. De sensatie ligt mij nog zo op de tong, dat ik de stoel, de schemerlamp en de verwondering om deze ontdekking nog bijna zintuiglijk kan benaderen; het was een sensatie van de eerste rang, zoals men die maar bij uitzondering beleeft. Juist in diezelfde tijd had ik wat men noemt "philosophie gestudeerd", d.w.z. een groot aantal wijsgerige systemen volgens universitaire dictaat-methode nieuwsgierig besnuffeld, met de allure van de academische begrijper; wat mij aan die systemen begrijpelijk voorkwam had ik zorgvuldig genoteerd, zoals een huisvrouw haar kasboek bijhoudt; op de achtergrond heerste de chaos. Toen las ik *Prometheus* van Carry van Bruggen; ik begon eraan met de weerzin van de schoolse intellectueel tegen het philosophische dilettantisme van schrijvende vrouwen. Was het juist dit boek, dat mij van schoolse verwatenheid moest verlossen, had het niet evengoed een ander kunnen zijn? Ik heb mij die vraag, bij wijze van denkspel met de onomkeerbaarheid van het gebeuren, later dikwijls gesteld. *Prometheus* is niet schitterend geschreven; het Absolute en de Eenheid worden er met de nodige eerbiedige hoofdletters in gespeld; bij herlezing hindert mij het quasi-professorale doceren, het semi-wetenschappelijk schematiseren, de voordrachtstoon, die een luisterend publiek veronderstelt; maar ik weet, dat ik tegenover dit boek nooit ondankbaar zal zijn. Met al zijn coquetterie naar de philosophische katheder blijft *Prometheus* het levenswerk van een mens, niet van een specialiste; het is in laatste instantie een pamflet, dat scherp partij kiest en langademig uitspint, omdat het één ding tot het bittere einde moet zeggen; het legt getuigenis af van een belezenheid, die tot iets gediend heeft. Ik zag hier een koppige streep door mijn philosophisch kasboek getrokken, die persoonlijk groepeerde, wat in mijn academische hersens chaotisch dooreenlag; hier organiseerde iemand, hier deden de parolen 'individu' en 'collectiviteit' de enige plicht die men van parolen kan vergen: zij waarschuwden de lezer, dat hij van het begin tot het eind partij moest zijn. En zo wàs ik partij, zonder restrictie. Mijn philosophisch kasboek verloor zijn sphinxengezicht; ik had mij voor de eerste maal in mijn leven gevangen laten nemen en daarmee de journalist in mij zijn congé gegeven. De journalist; daaronder versta ik de objectiviteit, de academie en de chaos.' 'Het heeft mij drie jaar gekost, voor ik van *Prometheus* tot *Het carnaval der Burgers* was gekomen, voor ik *Prometheus* had opgeslorpt, omgezet in de beelden van mijn café-terras (d.w.z. de ontmoetingsplaats van kunstenaars en intellectuelen waaruit het beeld van het carnaval der burgers groeide), ontdaan van alles, wat niet mijn persoonlijk eigendom kon worden: die drie jaar geef ik niet cadeau aan de eerste de beste criticus, die meent Carry van Bruggen met een esoterische *sneer* te kunnen afdoen.' (*VW* III, p. 40-42)

In het licht van het bovenstaande is het niet onbegrijpelijk, dat in vrijwel alle studies of beschouwingen waarin de invloed van Carry van Bruggen op Ter Braak vermeld wordt, juist de verhouding van *Het carnaval der burgers* tot *Prometheus* de aandacht krijgt; Ter Braaks zeer persoonlijke en mede dáárdoor intrigerende uitlatingen[14] geven daar aanleiding toe en *Het carnaval* wordt algemeen tot zijn belangrijkste werken gerekend. Maar wie eenmaal geïnteresseerd is in Ter Braaks verhouding tot Carry van Bruggen, kan het niet ontgaan dat hij zelf zegt, dat het hem 3 jaar gekost heeft om van *Prometheus* tot *Het carnaval* te komen. Dit houdt niét alleen in, dat het

laatst-genoemde essay gezien kan worden als de afsluiting van een fase, - wat overigens natuurlijk maar één van de mogelijke gezichtspunten is en niét datgene waar men als lezer van Ter Braaks werk in de eerste plaats zou moeten uitgaan. Het impliceert óók, dat men Ter Braaks bezigzijn met Carry van Bruggen wellicht kan aflezen uit hetgeen hij verder nog geschreven heeft in de genoemde 3 jaar.

Zijn artikelen uit 1926 bieden in laatsgenoemd opzicht geen aanknopingspunten[15], maar die uit 1927 wel degelijk; het gaat daarbij om ‘Het opium der vormen’ (*De Vrije Bladen*, afl. 1), ‘Ondergang’ (*De Stem*, afl. 3 en 4) en ‘Het schoone masker’ (*De Vrije Bladen*, afl. 6 en 7), hetgeen in overeenstemming is met hetgeen reeds over de datering van Ter Braaks kennismaking met Carry van Bruggens werk naar voren is gebracht. In zijn beschouwingen over het leven als een voortdurend proces van vormen en vernietigen (stellen en opheffen), hoort men, soms tot in de woordkeuze toe, de echo van *Prometheus;* hoofdthema's van Carry van Bruggen zoals de bestrijding van vormen van collectivisme en vooral van het dogmatische aan de ene kant (de instinctieve neiging tot het vast willen houden aan ‘gesteldheden’) en het naar voren halen van het individualisme aan de andere kant (het

verzet tegen het verstarde, versteende en verabsoluteerde) zijn in de hierboven genoemde opstellen gemakkelijk terug te vinden. Maar men mag daarbij niet uit het oog verliezen, dat Ter Braak sommige gezichtspunten van Carry van Bruggen niet tot de zijne kon maken en dat hij ook voortdurend bezig is met eigen problematieken, die in essentie al aanwezig zijn in het in 1925 gepubliceerde opstel 'Over Adwaita', dichter en denker. Borsboom is op dit alles tamelijk diep ingegaan in zijn opvallende, maar moeilijk verkrijgbare dissertatie over Ter Braakl[16].

Tot op zekere hoogte kan men zeggen dat Ter Braak in *Het carnaval der burgers* Carry van Bruggens begrippenpaar individu-collectiviteit heeft omgesmeed tot een eigen typologie, waarin de tegenstelling tussen dichter en burger onder meer staat voor die tussen verbeelding en verstening, persoonlijk en onpersoonlijk, vervloeiend en vast, immaterieel en materieel, enzovoorts[17]; maar daarbij is er sprake van belangrijke verschuivingen en eigen accenten. Eén van de verschillen tussen *Prometheus* en *Het carnaval* is, dat bij Carry van Bruggen de aan het leven inherente tegenstellingen onverzoenlijk tegenover elkaar blijven staan, terwijl bij Ter Braak 'these' en 'antithese' ook hun 'synthese' kennen: het carnaval der burgers. 'De lof der zotheid, de lof van carnaval zingt hij, die in de zotheid der burgers en op het carnaval der burgers de dichter heeft ontdekt. Want de zotheid en het carnaval werpen de starre gemeenplaatsen zorgeloos om, terwijl ze onmiddellijk nieuwe gemeenplaatsen van node hebben; zij spreken de gelijkenis van de betrekkelijkheid, maar tevens van de noodzakelijkheid der burgerlijke vormen. Dààrom is de geest van carnaval de geest der dichters, zoals hij slechts nadert in het gewaad der burgers. Carnaval houdt ons voor, dat de veranderlijkheid der vormen onuitputtelijk is en dat het leven met de vormen speelt; carnaval houdt ons voor, dat de vormen onvermijdelijk zijn en dat het leven niet dan in vormen tot ons komt. Carnaval is het verloren paradijs, waarvan de herinnering in ons leeft, zonder dat wij het kunnen herwinnen; onophoudelijk onze vormen verwerpend, nooit van de beperktheid der vormen verlost, moeten de burgers omzwerven met de gelijkenis van de verloren dichter in zich, uiterst ver en uiterst nabij. Dit is onze zonden val: zuivere dichters mogen wij niet meer zijn, het paradijs is ons ontzegd; wij vieren slechts het carnaval der burgers, dat reeds vergiftigd is van Aswoensdag; en de dichters, die onze verzen schrijven, blijven eeuwig de burgers, die zich vergeefs van hun burgerlijke grammaire trachten te ontdoen. Deze lof der zotheid zingt hij die op het carnaval der burgers de dichter achter alle maskers heeft ontdekt in de duizenden, die hem in burgerlijkheid verloochenen. Deze lof van carnaval zingt hij, die zich door de veranderlijkheid en de noodzakelijkheid der vormen niet meer laat ontmoedigen, omdat hij in hun burgerlijkheid de dichter heeft hervonden.'[18].

Dat Carry van Bruggen Ter Braak er op een beslissende manier toe gebracht heeft zijn eigen problematiek te herkennen en 'partij' te worden (zonder tot een 'partij' te kunnen en willen behoren), is aan geen twijfel onderhevig. Maar *Prometheus* en *Het carnaval* verschillen aanzienlijk van elkaar, niet alleen wat de stijl betreft (de nadrukkelijk betogende tegenover de welbewust literaire), maar ook en vooral wat de grondtoon aangaat en de plaatsen waar de accenten vallen. De levensconceptie van Carry van Bruggen heeft een sterk pessimistische inslag, doordat zij zowel de afzonderlijke mens als de geschiedenis van de mensheid als geheel slechts kon zien als puur-functioneel: deel uitmakend van het allesomvattende proces waarin het

Absolute onophoudelijk uiteenbreekt en weer naar Zichzelf terugreikt; òpgaan in de Eenheid betekent ook òndergaan, levensdrift (het vast willen houden aan ‘gesteldheden’) en eenheidsverlangen (zich losgescheurd voelen uit een groot geheel) weerspreken elkaar op eenzelfde wijze als doodsangst en vormen van doodsdrift. En terwijl Ter Braaks essays in zijn eigen ogen niet meer zijn dan tijdelijke positiebepalingen en sintels die verraden waar eens vuur is geweest, is *Prometheus* de neerslag van een inzicht dat als definitief beschouwd wil worden.

Carry van Bruggen

Eindnoten:

1 Ter Braaks opstel 'Prisma of dogma?' (eerst verschenen in *De Vrije Bladen*) is opgenomen in deel I van zijn *Verzameld Werk*, p. 348-355. Binnendijks repliek 'Dogma of aesthetica' is alleen te vinden in *De Vrije Bladen* (jrg. 8, nr. 2, p. 60-66).

Voor de verhouding van Ter Braak tot Carry van Bruggen kunnen o.m. geraadpleegd worden:

W.L.M.E. van Leeuwen, *Drie vrienden-Menno ter Braak, H. Marsman en E. du Perron* (Amsterdam 1969[3]);

H. Marsman, 'Menno ter Braak', opgenomen in zijn *Verzameld Werk* (Amsterdam 1963[2]) (dundrukeditie);

H.A. Gomperts, 'Inleiding' bij de 2e druk van Carry van Bruggens *Prometheus* (Amsterdam 1946), herdrukt in zijn bundel *Jagen om te leven;*

H.A. Gomperts, *De schok der herkenning* (Amsterdam 1959), met name p. 115-116; A. Borsboom, *Menno ter Braak* (gestencilde dissertatie 1962);

R. Henrard, *Menno ter Braak in het licht van Friedrich Nietzsche* (Hasselt 1963); met name p. 15-34; zie van Henrard ook het aan Ter Braak gewijde deeltje in de reeks *Ontmoetingen* (Brugge 1968);

Michel van Nieuwstadt, 'Menno ter Braak 1930-1932'; in *Raam,* nr. 20 (jrg. 1965), p.441.

De opmerkingen van Cola Debrot worden bij Gomperts geciteerd (inleiding op *Prometheus*)

2 Menno ter Braak/E. du Perron, *Briefwisseling* I (Amsterdam 1962), p. 62.
In een discussie met Marsman (die in vele opzichten een parallel vormt van het debat tussen Ter Braak en Binnendijk) zei Du Perron: 'Wie niet begrijpt hoezeer Binnendijk hier het laatste flanelletje verdedigt dat zijn epigonennaaktheid kleedt, met een zwakke uitval om Ter Braak nog een manchet af te grissen, geeft zich geen rekenschap van de situatie. Over de invloed van Carry van Bruggen op Ter Braak's *Carnaval* zou nog alles te zeggen zijn, maar op een ander ogenblik; *hier* halen wij de schouders op en bepalen ons tot de poëzie.' (*Verzameld Werk* van Du Perron, deel II, blz.302).

3 Ter Braaks bespreking van *Eva* kreeg de hier gebruikte titel pas in de bundel *Man tegen man*.

4 Voor de ontwikkeling in Carry van Bruggens werk: zie J.M.J. Sicking, 'Prometheus, een poging tot bewustwording', in *Kritisch akkoord 1976* (Brussel-Den Haag 1976), p. 62-76.

5 Over de ontvangst van Carry van Bruggens werk zijn illustratieve gegevens te vinden bij M.-A. Jacobs, *Carry van Bruggen* (Gent 1962), maar merkwaardigerwijze worden de opvattingen van Ter Braak over Carry van Bruggen daar niet genoemd. In de groep rond *De Vrije Bladen* (en in het algemeen ook daarbuiten) nam Ter Braak aanvankelijk een uitzonderingspositie in wat zijn waardering voor Carry van Bruggens 'prometheische' geschriften betreft.

6 De datering van Ter Braaks ontdekking van Carry van Bruggen in het (door D.A.M. Binnendijk en anderen) verzorgde *Schrijvers prentenboek* ('s-Gravenhage 1961) berust kennelijk op de interpretatie van zijn mededelingen in *Politicus zonder partij* (zie *Verzameld Werk* III, p. 40 en 42).

7 Voor gegevens inzake Ter Braaks medewerking aan *De Vrije Bladen:* zie J.F. Geerds en J.M.J. Sicking, *De Vrije Bladen* (Amsterdam 1975).

8 We zijn mevrouw Planten veel dank verschuldigd voor haar bereidwilligheid om ons inlichtingen te verschaffen.

9 'De bewuste vrouw en haar roman'. Zie deel I van Ter Braaks *Verzameld Werk*, p. 294.

10 Ook mevrouw Planten kon zich herinneren, dat Ter Braak Carry van Bruggen tenminste éénmaal ontmoet had.

11 Zie *Verzameld Werk* III, p. 537. Op 17 november 1932 schreef Ter Braak aan Du Perron: 'Hoorde je, dat Carry van Bruggen dood is? (men zegt: suicide). Ik schreef een klein panopticum in Memoriam. Met alles, wat jij over "den stijl van den avondcursus" (en terecht) zegt, zou ik het toch ondankbaar vinden van mezelf, wanneer ik haar zoomaar had laten doodgaan. Ik herlas een paar stukken van *Prometheus* (.....) en bleef het een belangrijk boek vinden. *Eva* kan ik niet meer zien. Overigens is mijn In Memoriam geen lofgeschreeuw geworden'. (*Briefwisseling* I, p. 352).

12 Door verschillende omstandigheden zijn er maar heel weinig persoonlijke documenten van Carry van Bruggen bewaard gebleven, zoals zowel Mej. Jacobs als onszelf gebleken is. Uitlatingen van F.E.A. Batten, die Ter Braak en Du Perron als jongere vriend goed gekend heeft, wijzen erop dat Ter Braak en Carry van Bruggen gecorrespondeerd hebben, maar dat deze brieven tezamen met andere papieren bij Ter Braaks dood vernietigd zijn.

13 Voor gegevens inzake Carry van Bruggens laatste levensjaren: zie de studie van Mej. Jacobs.

14 Ter Braaks uitlatingen over *Prometheus* hebben op den duur de belangstelling voor dit boek sterk gestimuleerd; de herdruk van 1946 (met de inleiding van Gomperts) heeft veel reacties losgemaakt; in 1974 was een vierde druk noodzakelijk.

15 Een overzicht van Ter Braaks artikelen e.d. uit het tweede gedeelte van de jaren twintig is te vinden in de bibliografie van G.H. 's-Gravensande (in deel VII van het *Verzameld Werk)*.
Over Ter Braaks geschriften uit 1926 zij nog het volgende meegedeeld. De tegen Marsman gerichte 'Anti-thesen' bevatten wèl een uitdrukkelijke keuze voor het individualisme, maar niet op een zodanige wijze dat hier aan *Prometheus* gedacht moet worden; 'Het groote ledige' is een bespiegeling over de Europese cultuurcrisis. Genoemde opstellen zijn niet in het *Verzameld Werk* opgenomen en alleen te vinden in *De Vrije Bladen*.

16 Van alle in noot 1 genoemde studies lijkt die van Borsboom voor ons onderwerp veruit het belangrijkste; in de meeste andere is in meerdere of mindere mate slechts sprake van parafrases van Ter Braaks uitlatingen in *Politicus zonder partij*.

17 'Het omsmeden van Carry van Bruggens begrippenpaar' is een terminologie van Marsman.

18 Geciteerd naar het *Verzameld Werk* I, p. 3031; cf. ook Ter Braaks opmerkingen over het eerste hoofdstuk van *Het carnaval* in het *Verzameld Werk* III, p. 4445 (d.w.z. in *Politicus zonder partij*).
Inzoverre het overige werk van Ter Braak uit de jaren 1928-1930 van direct belang is voor ons onderwerp, is dit reeds ter sprake gekomen in het begin van dit artikel. De opmerkingen die Ter Braak nà *Politicus zonder partij* nog over Carry van Bruggen heeft gemaakt, leken niet opgenomen te hoeven worden in dit overzichtsartikel.

Ter Braak en Marsman,
of de eenheid der tegenstellingen
Jaap Goedegebuure

‘De biografie van Marsman is de geschiedenis van zijn vriendschappen’, hoorde ik Arthur Lehning onlangs zeggen. Aan zijn eigen vriendschap met Marsman heeft hij ooit een heel boek gewijd, en als iets daaruit duidelijk wordt dan is het wel dat Marsman zijn vrienden niet alleen nodig had om steun bij ze te zoeken, maar vooral om zijn standpunten over leven en literatuur duidelijker te profileren in de confrontatie. Vooral op het laatste was zijn relatie met Menno ter Braak gebaseerd. Maar in tegenstelling tot de vriendschap met Lehning die in een polemiek verstoord geraakt was, en daarna maar moeizaam herstelde, leed die met Ter Braak ternauwernood onder de herhaalde pennestrijd. De verhouding met Lehning werd dan ook bepaald door de herinnering aan een gemeenschappelijk gedeelde jeugd, terwijl in de minder intense vriendschap met Ter Braak rationeler motieven golden.

Dat Marsman, ondanks het feit dat hij tegenover Ter Braak anders stond dan tegenover Lehning, toch wel eens bang geweest is dat hij door toedoen van de polemiek zou vervreemden van de een zoals hij vervreemd was van de ander, blijkt uit wat hij schrijft op 28 december 1934, nadat hij heeft gemeend te moeten reageren op het stuk ‘Poëzie als roes’ van Ter Braak. Hij heeft zijn reactie, een verdediging van de poëzie die hij door Ter Braak in discrediet gebracht acht, aan de aanvaller doen toekomen, die - bijzonder loyaal - verklaart er niet door gekwetst te zijn in zijn gevoelens van vriendschap. Marsman antwoordt dan: ‘dank voor je kaart; en vooral voor de onaantastbaarheid van je gevoelens die hij vooropstelt, - wat ik ook over je schrijven zou. Toch weet ik niet, of dat wel heelemaal waar kan zijn, juist tusschen vrienden. Tusschen Müller Lehning en mij is na een scherpe polemiek destijds vrij lang iets blijven hangen, en Eddie meende, dat onze krasse afwijzing wederzijdsch van Angèle en Dumay jou en mij toch wel wat tegen elkaar “geprikkeld” had gemaakt. Daar kwam toen bij dat heen en weer geschrijf over de plaatsing van een fragment van Angèle in Forum, kort en goed: heelemaal zonder wrijving was het toch niet.’

Met dit briefcitaat heb ik echter een flink stuk van de geschiedenis overgeslagen; en om alles wat Marsman in deze paar zinnen bekend veronderstelt even goed te kunnen begrijpen als Ter Braak indertijd, moeten we terug naar 1925. In het novembernummer van het door hem en Roel Houwink geredigeerde literaire jongerentijdschrift *De Vrije Bladen* publiceerde Marsman zijn ‘Thesen’, die Lehning aanleiding zouden geven tot het schrijven van ‘Anti-Thesen’, drie maanden later geplaatst in *De Stem*, waarmee de verwijdering tussen hem en de vriend van zijn jeugd een feit geworden was. Marsman was zijn stuk begonnen met de controversiële passage: ‘De oorsprong van den ondergang dezer beschaving is het individualisme. De Renaissance rukte den enkeling los uit het toen reeds sterk verworden cultureel verband der Middeleeuwen. De persoonlijkheid derft de persoonlijke zaligheid.’ Terecht vermoedde Lehning achter deze apodictische uitspraak de invloed van de katholieke essayist Gerard Bruning, tot wiens anti-democratiche ideeën Marsman steeds meer overhelde. Zijn vrienden vreesden dat de toenadering tot

Brunings standpunt gepaard zou gaan met een overgang tot het katholieke geloof, maar zover kwam het niet. Niet de katholieke geloofsdogma's apelleerden aan Marsmans romantisch verlangen naar nieuwe Middeleeuwen, maar de hiërarchische structuur van de kerk; om dezelfde reden voelde hij affiniteit met de principes van het Italiaanse fascisme, terwijl hij de persoon van Mussolini verafschuwde. Hoe ver Marsman van Rome verwijderd wenste te blijven, blijkt uit een andere opmerking uit de 'Thesen': 'Een *nieuwe, oorspronkelijke religie* alleen kan de wereld herstellen'. Daarmee had hij uitdrukkelijk niet het katholicisme op het oog; toch speelden Lehning en Ter Braak, de laatste in zijn 'Anti-Thesen' in *De Vrije Bladen* van februari 1926, Marsmans medewerking in de vorm van 'katholiserende' poëzie aan het katholieke tijdschrift *De Gemeenschap* tegen hem uit. Spottend schreef Ter Braak dat Marsman wenste 'predikant te worden bij de Nieuwe Oorspronkelijke Gemeente of (in nieuwe oorspronkelijke vertaling natuurlijk!): H. Marsman, O.P.....'. En in een brief van enige maanden later was zijn spot nog directer: 'Je kunt nu voor je latere biografen niet anders meer doen dan ten spoedigste zitting nemen in de Heilige Vesting, waarvan je je tegenwoordig openlijk als Verdediger, Apostel etc., opwerpt. (.....) Mijn paganistisch hart treurt en hoopt, dat je als wijlen Radboud je voet nog op het laatste moment uit het doopvont zult terugtrekken. *Bedenk toch in Godsnaam wat het botte complex Ecclesia is en keer tot ons terug!* Maar doe jedenfalls één van tweeën nu absoluut en laat je niet door het publiek als een vertederde onbekeerde bekeerling aangapen. Wat mij betreft: nog steeds liever Turks dan Paap; maar nog liever Paap dan deze halve adoratie, deze reclame voor een zaak, waar je geen aandelen in hebt!' (21 oktober 1926)

In zijn 'Anti-Thesen' had Ter Braak tegenover Marsman, nota bene de sterke man van het tijdschrift, het credo van *De Vrije Bladen* moeten verdedigen: 'Het individualisme, als belijdenis, is *absolutisme van den vorm*. Van alle vergane symbolen vermag het de waarde te schatten, van ieder gebrekkig beeld de schoone intentie te genieten en (scheppend) te gebruiken. Wie dit "eklekticisme" noemt, beseft niet, welk opperst privilege van den geest hij hier veracht! Wie de vergankelijkheid van alles erkent, kan aan al het vergankelijke de bestendigheid ervaren.....

Dit perspectief is het heiligst, het moeilijkst en het begeerlijkst. Althans zoolang wij leven en niet seniel zijn.'

In deze 'Anti-Thesen' is de estheet Ter Braak nog aan het woord. In de volgende jaargang van *De Vrije Bladen* zal hij zich keren tegen de tot dan toe door hem onderschreven esthetika via essays met sprekende titels als 'Het opium der vormen' en 'Het schone masker' die preluderen op zijn definitieve afrekening *Démasqué der schoonheid,* het manifest waarmee de eerste jaargang van *Forum* startte. In zijn studie *Vorm of vent* heeft Oversteegen veel bewijsmateriaal aangevoerd voor de stelling dat Ter Braak binnen *De Vrije Bladen* als een splijtzwam werkzaam was. Het 'schisma' werd uiteindelijk een feit door de polemiek over de inleiding bij de poëziebloemlezing *Prisma,* geschreven door D.A.M. Binnendijk. Als maatstaf voor het schiften van de poëzie voor zijn anthologie had Binnendijk 'creativiteit' opgegeven, overigens zonder die term nader te verduidelijken. Voor Ter Braak echter genoeg om fel van leer te trekken: Binnendijk rechtvaardigde de epigonenpoëzie die mede onder zijn verantwoordelijkheid in *De Vrije Bladen* werd opgenomen, hij diende de cultus van het gedicht als het fraaie object, hij had bewust geen oog voor het belang van de persoonlijkheid bij de dichter.

Marsman hield zich voorlopig buiten de schermutselingen, hoewel zijn standpunt en dat van zijn vriend en mederedacteur Binnendijk zeer nauw verwant waren. Het regelmatig in Marsmans poëziekritieken opduikend begrip 'vormkracht' en Binnendijks term 'creativiteit' verschillen maar enkele fijne nuances. Ter Braaks nieuwe vriend en medestander Du Perron wist dit maar al te goed en daagde Marsman tot de strijd uit met zijn artikel 'Over het "kreatieve" in onze moderne poëzie', benieuwd als hij was of 'Achilles ditmaal uit zijn tent wordt gelokt, ware het slechts als wreker van Patroclos', zoals hij noteerde in zijn *Cahier van een lezer*.

In zijn geprovoceerde antwoord deed Marsman niet meer dan zijn oude standpunt inzake poëzie herformuleren: 'Hij [Ter Braak] veronderstelt niet, zooals u denkt, dat een dichter een creatief mensch is, hij vindt het voldoende, als een dichter een vent is, een kerel van formaat, die zich krachtig uitdrukt in behoorlijk Nederlandsch. Ik denk precies andersom: voor mij is een krachtige menschelijkheid voorwaarde om te komen tot krachtige poëzie; maar die ontstaat pas wanneer "een dichter" die menschelijkheid transformeert tot dichtkunst. Poëzie is iets soortelijk anders dan bruto menschelijkheid; Vorm, het door Ter Braak c.s. vermaledijde, maar éérste Beginsel

(majuscule!) realiseert zich in menschelijkheid, zooals geest zichzelf realiseert en verhevigt en verandert in stof.' Al vond hij Ter Braaks aanval nuttig als tegengif, voor Marsman bleef zijn mening over poëzie toch die van een buitenstaander.

Het belangrijkste resultaat van de *Prisma*-polemiek was, dat de scheiding der geesten binnen de groep rond *De Vrije Bladen* - nimmer een homogeen gezelschap - een feit was. Bij de reorganisatie van het tijdschrift, door alle betrokkenen hoognodig geacht, trok Binnendijk zich vrijwillig terug. Marsman maakte van de gelegenheid gebruik om uit de literaire politiek te stappen, teleurgesteld door het gebrek aan weerklank dat hij als tijdschriftleider ondervonden had, en geplaagd door een creatieve impasse. Toen de plannen om *De Vrije Bladen* op nieuwe leest te schoeien mislukten, adviseerde hij het tijdschrift op te heffen, in de wetenschap dat het door Ter Braak en Du Perron opgerichte *Forum* gereed stond om de fakkel over te nemen. Het beroep dat op hem werd gedaan als derde redakteur tot het nieuwe orgaan toe te treden wees hij na lange aarzeling van de hand, op grond van een aantal overwegingen: de crisis waarin hij zich bevond, de solidariteit met Binnendijk, en - zeker niet de onbelangrijkste reden - het gevoel dat hij zich geen geschikt teamgenoot voelde voor een buitenstaander in het poëtische als Ter Braak. Overigens werkte hij trouw aan de vier jaargangen die *Forum* haalde mee. Zijn strijdvaardigste bijdrage verscheen in het februarinummer van 1935, naar aanleiding van de kroniek die Ter Braak in *Het Vaderland* van 16 december 1934 had gewijd aan de dichtbundels *Tuin van Eros* van Jan Engelman en *Nieuwe gedichten* van M. Nijhoff. De veelzeggende titel van Ter Braaks stuk luidde: 'Poëzie als roes'.

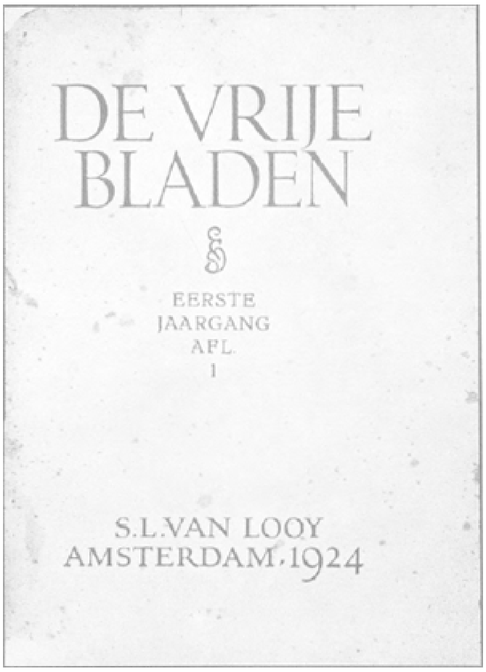
Duidelijker dan bij voorgaande gelegenheden waarbij hij zich over dit onderwerp uitliet sprak Ter Braak zijn wantrouwen tegen de poëzie uit. In zijn betoog liet hij de volle nadruk vallen op het door hem gesignaleerde element *maskerade* bij de dichterlijke activiteit. 'Waarom zou iemand zijn toevlucht nemen tot de poëzie als het niet was, dat hij er zijn goede redenen voor had zich *niet* in proza uit te drukken? (.....) Het lijkt mij nu allesbehalve onwaarschijnlijk, dat de bijzondere aandoeningen die de poëzie ons geeft in het algemeen meer uitstaande hebben met die oude functie van roes door bewegingsorgie en bedwelming door toverformules dan met de allerindividueelste expressie van de persoonlijkheid; tenzij men meent, dat de persoonlijkheid zich het allerindividueelst uitdrukt, wanneer zij beschonken is of onder suggestie van hocus pocus'. En om geen twijfel aan zijn houding te laten bestaan, vatte hij zijn mening samen in de boutadeachtige definitie van poëzie: *'de alleromslachtigste expressie van de allergecivileerdste roes'.*

Op deze weinig genuanceerde aanval waarbij zijn vriend Engelman betrokken was geraakt, reageerde Marsman met een *defense of poetry* zoals die van hem, 'schildknaap van de Muze', verwacht kon worden. Maar nu voerde hij zijn verdediging niet uit door het herhalen van oude leuzen; hij greep Ter Braak aan op diens zwakke punten. Hij verweet zijn opponent dat diens wantrouwen tegen de lyriek gebaseerd was op intern-psychologische gronden, en nodigde hem uit zijn psychologisch vernuft te richten op zichzelf. 'Misschien vindt hij dan, onder zijn volkomen gemis aan een *dionysisch* element ten aanzien van dichters en gedichten, wel een vrij duidelijk ressentiment', besloot hij zijn reactie. En hij verduidelijkte een aantal jaren later: 'Noch door de schoonheid, noch door het specialistisch aesthetenjargon, noch door de verstarring van enigen olympischen waan werd hij zó geobsedeerd dat hij zich

ervan moest bevrijden. De scherpte van zijn betoog is alleen te verklaren met de gedachte dat hij zich wreekt over een *gemist* avontuur.' Dat dit geschreven werd over *Démasqué der schoonheid* maakt weinig verschil; het idee van de poëzie als roes vloeit uit dat essay uit 1931 lijnrecht voort. Dat werd door Ter Braak in zijn 'Repliek van de nuchtere Dionysos' ook meteen toegegeven; sterker nog: hij noemde het artikel van Marsman een van de eerste steekhoudende kritieken die er van poëtische zijde op het *Démasqué* verschenen. In zijn weerwoord werd hij nu wel gedwongen de eenzijdigheid van zijn visie op gedichten en dichterschap toe te geven, en zich in die eenzijdigheid wat preciezer te verklaren.

Het nieuwe van Marsmans wijze van polemiseren met Ter Braak schuilde vooral daar in dat hij zijn tegenstander aanviel met diens eigen wapen: de dialektische betoogtrant en een beroep op Nietzsche. Waardeerde Ter Braak vooral de psycholoog in Nietzsche, Marsman zocht in hem vooral de dichter en, zoals straks nog blijken zal, de visionnair. Ondanks het feit dat Ter Braak het voornaamste bezwaar dat Marsman tegen hem koesterde, n.l. zijn ongenuanceerd wantrouwen tegen de poëzie, niet kon (en ook niet wilde) wegnemen, lagen hun beider standpunten op essentiële punten toch niet zo ver uiteen. Mars-

man had geschreven: ‘De onthulling door Nietzsche van hetgeen de dichter verbergt is niet ontstaan uit een afkeer van poëzie, maar van het stuk charlatan dat in den dichter leeft, als in ieder ander.’ Parallel hieraan is Ter Braaks mening: ‘Mijn ironie gold niet Dionysos in de dichter, maar de nuchtere histrio, die de god altijd vergezelt om hem het aanschijn te geven van een geestelijke magistraat, die al zijn gebaren naäapt voor de nuchtere gemeente, die er dus belang bij heeft Dionysos voor te stellen als de esoterische god der poëzie.’ Daarmee had Ter Braak zijn bezwaren tegen de poëzie omgebogen tot bezwaren tegen bepaalde vormen van poëziekritiek, en wel die, welke hij vier jaar tevoren in zijn polemiek met Binnendijk over de *Prisma*-inleiding bestreden had. Als een winstpunt van het debat over de dichterlijke roes kon Ter Braak het beschouwen dat Marsman zich distantieerde van het ‘specialisten-bargoens’ waarvan dichters en essayisten zich bedienden wanneer zij over ‘de geheimen, het eigen leven van het vers’ schreven. Marsmans eigen kritiek en opstellen over poëzie hadden in het verleden vaak te lijden gehad onder - al dan niet gezochte - duisterheid; op het moment dat hij met Ter Braak in debat raakte bevond hij zich op het keerpunt van een ontwikkeling die hem leidde tot grotere helderheid en exactheid in zijn kritische geschriften.



Marsman en Lehning

Als voorbeeld voor de nieuwe lijn in Marsmans essayistiek wordt, naast de studie over Gorter, altijd de in 1938 verschenen monografie over Ter Braak genoemd. Schrijvend over Marsmans ontwikkeling als kritikus merkt Oversteegen in Vorm of vent op: ‘nergens leert men zijn persoonlijke houding tegenover leven en literatuur vollediger kennen dan in de grote Ter Braakstudie, en dat dunkt mij een resultaat van het feit dat niet zelfbevestiging het primaire doel was maar doordringen in het besproken werk.’ Even tevoren heeft Oversteegen opgemerkt dat Marsman zich in zijn betoogtrant heeft aangepast aan zijn subject; iets dat we in zijn bijdrage aan de roes-polemiek ook al konden constateren. Maar die aanpassing lijkt me niet zuiver een kwestie van taktiek, maar heeft vooral te maken met het feit dat Marsman voor een belangrijk deel zichzelf in Ter Braak terugvond. Dat wil niet zeggen dat hij in het essay over Ter Braak een zelfportret tekende; wèl, dat vele passages het verslag zijn van zelfspiegeling (wat weer iets anders is dan de zelfbevestiging waarvan Oversteegen spreekt). Marsman en Ter Braak waren in vele, essentiële, opzichten eikaars tegenpolen:

er is moeilijk een groter constrast denkbaar dan tussen deze ‘vurige jongeling’ en bevlogen dichter èn de koele intellectueel. Maar Marsman spiegelde en vormde zich het meest aan antipoden, en in zijn levensgeschiedenis, die er een is van zijn vriendschappen - om nogmaals Lehning aan te halen - heeft hij met al zijn vrienden afzonderlijk paren van opposities gevormd: met Lehning, met Bruning, met Engelman, met Du Perron, met Thelen, met Ter Braak.

Ter Braak (r) en Marsman

We hoeven het essay over Ter Braak maar op de voet te volgen om keer op keer de zelfspiegeling te zien plaats vinden. Over *Carnaval der burgers* wordt opgemerkt: ‘Het *Carnaval* is in wezen een verwoede, volhardende polemiek tegen iederen vorm van stabiliteit. Want stabiliteit is voor den schrijver verstarring en verstarring betent dood’. Hij is zich bewust (.....) dat de moeilijkste weg naar het leven voert door den dood, maar dit neemt niet weg dat hij het verkalkend besef in het leven voortdurend ervaart als een vorm van den dood.’ Dat zijn woorden waarin Marsman de obsessies samenbalt waardoor hij jarenlang gekweld is geweest: de angst voor de dood, die niet alleen met het fysieke overlijden identiek was, maar ook optrad in de vorm van de creatieve verstening. Vandaar de ‘theorie’ van het vitalisme, een leuze als ‘dichten is het vervullen van de opperste levensfunctie’, de drang zich voortdurend te vernieuwen, steeds als een phoenix uit eigen as te rijzen. Naast bovenstaand citaat kan dit worden gelegd: ‘Het ergste is de literatuurgeschiedenis: te zien hoe een stuk van mij verleden is geworden, historie, verstening, het ligt in een museum, een mausoleum, het ligt op het kerkhof en verspreidt lijkenlucht.’ Dat werd geschreven in 1932, toen Marsman zich bevond in het dieptepunt van een persoonlijke en literaire impasse, de tijd waarin de gedichten over de doodsangst ontstonden, die later werden gebundeld in *Porta nigra*. Zes jaar later heeft hij zich van zijn obsessies weten te bevrijden, en is hij geëvolueerd naar een visie waarin dood en leven worden gezien als twee onlosmakelijke aspecten van het bestaan. Daartoe had hij de weg gevolgd die Thomas Mann zijn personage Hans Castorp laat vinden in *Der Zauberberg:* ‘Zum Leben gibt es zwei Wege: Der eine ist der gewöhnliche, direkte und brave. Der andere ist schlimm und führt über den Tod, und das ist der geniale Weg.’ Deze zinnen dienden als motto voor het slothoofdstuk van *Carnaval der burgers*, en sprekend over Mann en Ter Braak kon Marsman opmerken: ‘Dood en leven, behalve elkaars antipoden als elkanders verwekker te zien - dat is, in Ter

Braaks termen, Carnavalsmoraal en van die moraal is *Der Zauberberg* het superieure product.' Marsmans gedicht *De wijnpers*, ontstaan kort voor het essay over Ter Braak, laat zich lezen als de dichterlijke commentaar op die synthetische visie op dood en leven.

Er schuilt veel waars in de observatie van Oversteegen die Ter Braak ziet als de vitalist bij uitstek in de periode tussen de wereldoorlogen, de communis opinio ten spijt die Marsman als zodanig pleegt te beschouwen. Maar intensiever en minder aflatend dan de dichter die door velen van zijn generatiegenoten werd gezien als de verpersoonlijking van de jeugd in de literatuur, heeft het koele intellect Ter Braak zich teweer gesteld tegen een bevriezing binnen zijn eigen denkpatronen. Het *Carnaval* opent een permanente reeks van afrekeningen, en tegelijkertijd is het de verdediging van de puber tegenover de senex. Op grond van die voorkeuren was Ter Braaks sympathie voor de persoon en het werk van Marsman voor een belangrijk deel gebaseerd. Al dan niet vereenzelvigd met zijn legende, compleet met zijn onhollandse excessiviteit, zijn donquichoterie, zijn 'jonge-honden-heroïsme', kortom: met al zijn kwaliteiten en gebreken was Marsman voor Ter Braak een persoonlijkheid, van wie hij ook het mislukte werk accepteerde. Hij achtte de roman *De dood van Angèle Degroux,* die Marsman ondanks zijn geringe gaven als romancier met een hardnekkige wil om te slagen had geschreven, fundamenteel mislukt, maar kon het boek waarderen als een poging om zich te vernieuwen. Alleen op die grond en vanwege Marsmans 'ventschap' was Ter Braak bereid één fragment uit *Angèle* in *Forum* op te nemen; redenen die voor Marsman weer volstrekt onvoldoende waren, zodat er uiteindelijk van de roman geen letter in *Forum* verscheen. De hele affaire werd nog veronaangenaamd door Marsmans negatieve houding tegenover Ter Braaks roman *Dr. Dumay verliest* die in deze tijd (1933) verscheen: hij vergeleek het boek met de werken van de realistische schrijver Herman Robbers, ongeveer de dodelijkste kwalifikatie die hij voor proza over had. Tot een verkoeling in de vriendschap leidde al het 'heen en weer geschrijf' waarnaar in het briefcitaat uit het begin van dit artikel verwezen wordt, niet.

In *Dr. Dumay* vond Marsman in extreme vorm wat hij in het algemeen en bij Ter Braak in het bijzonder verwierp: in zijn ogen banaal alledaagsrealisme en een explicerende in plaats van een suggestieve psychologie. Het is het verschil tussen Marsman en Ter Braak dat hun beider verhouding met Nietzsche bepaalt: de een zocht in hem de dichter en de visionnair, de ander de psycholoog. In de studie over Ter Braak uit 1938 accentueerde Marsman regelmatig het eklektische van Ter Braaks houding tegenover Nietzsche. Zo stond hij b.v. afwijzend tegenover *Also sprach Zarathustra,* het boek dat juist Marsman vertaalde en spreekt hij zich niet uit over *Der Wille zur Macht,* waaraan Marsman veel dankt.

Het duidelijkst wordt het verschil in Nietzschereceptie tussen hem en Ter Braak door Marsman aangetoond waar hij Ter Braaks ideeën over de toekomst van de Westerse wereld in het licht van opkomend fascisme en bedreigde democratie bespreekt. Alweer in zijn analyse van het *Carnaval,* in het begin van het Ter Braak-essay, merkte Marsman op dat geen van Ter Braaks latere werken zo doorgloeid was van het visioen op de totale mens. Daarmee grijpt hij vooruit naar het slot, waarin hij Ter Braak min of meer het verwijt maakt, dat hij niet, zoals Nietzsche met zijn conceptie van de *Uebermensch*, een toekomstperspectief ontwikkelt dat een mogelijke

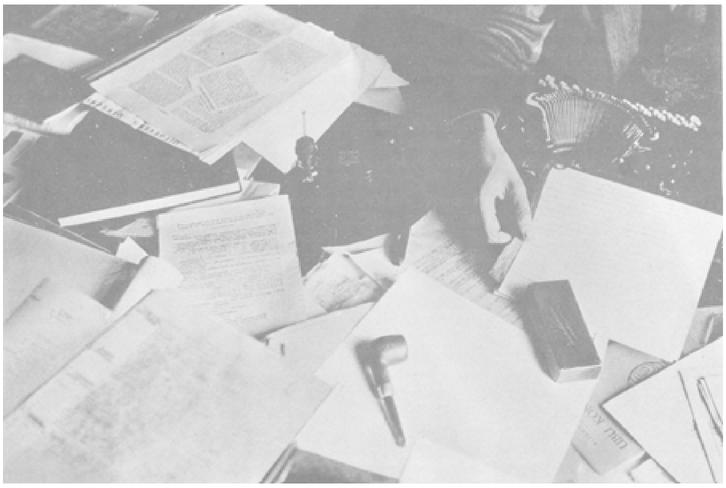
oplossing biedt voor de verwarring waarin het Westeuropese bestel in de jaren voor de Tweede Wereldoorlog verkeerde. De keuze die Ter Braak noodgedwongen had gemaakt voor de democratie, was voor Marsman een halve, ontstaan als hij was 'uit opportunisme en lijfsbehoud' en aanvaard 'als het enige minimum waarmee men in onzen tijd, zonder iets van ideologische voorkeur, kan leven - en zelfs móet leven, als men niet wil vervallen tot de pseudo-ideologie der autoritaire en totalitaire staten, die inmiddels niets anders zijn dan een omgekeerde democratie.' Marsman had dit minimum gerelativeerd willen zien door het tegenwicht van een *visie* waarin het leven als geheel werd beschouwd. Hij laat er geen twijfel over bestaan dat hij de aanzet voor deze visie heeft gevonden in de carnavalsmoraal, en hij adviseert Ter Braak een beeld te vinden voor 'het beeld dat nu in hem leeft van een bij alle samengesteldheid totalen mens'. Een direkte uitspraak die aangeeft in welke richting hij de oorzaak zoekt van Ter Braaks zo andersgerichte ontwikkeling na het *Carnaval* geeft Marsman niet, maar uit het feit dat hij dat boek 'anti-intellectualistisch en romantisch' noemt valt af te leiden dat hij het vervolg van Ter Braaks werk zag als de uitingen van een 'Geist der immer verneint'. Ook geeft hij er blijk van in te zien dat Ter Braak van de formulering van een visie op de nieuwe mens

werd afgehouden door de stellige verwachting dat een dergelijke visie rijp was om doorgeprikt te worden zodra ze in de taal tot verstarring was gekomen. Is niet een essentiële trek van Ter Braaks schrijverschap geweest dat hij in elk groot essay de concepties van het vorige kritiseerde?

In dat opzicht bezat Marsman veel minder reserve. Hij geneerde zich niet om zijn (op Nietzsche geïnspireerde) perspectief uit te drukken in bezielde taal, die op zijn zwakste momenten doordraaft naar pathetiek en retoriek; maar dat risiko liep hij in het bewustzijn van zijn eigen positieve en negatieve mogelijkheden. Zijn visie was er een waarin ‘opgang alleen kon bestaan in samenhang met het verval’, en hij getuigde ervan in de gedichten van *Tempel en kruis:*

Zie, de aarde is rood
van den tragischen wijn;
't paradijs een woestijn,
maar het schepsel wordt groot.

Schrijvend over het gedicht, waarvan bovenstaande strofe deel uitmaakt, merkte Ter Braak de ‘rhetorische grootspraak’ er van op, maar hij liet er geen twijfel over bestaan dat hij ook dat element van Marsmans poëzie accepteerde uit respect voor wat hij waarschijnlijk de eerlijkheid en authenticiteit van deze dichter vond. De wetenschap dat die eigenschappen over en weer aanwezig waren hebben Ter Braak en Marsman door alle verschillen heen, verschillen die elkaar completeren, verbonden gehouden zolang ze leefden.



Ter Braak aan zijn bureau

Du Perrons invloed op Ter Braak
Mady Korporaal

Hoewel invloed een moeilijk te preciseren begrip is dat door H.A. Gomperts in *De schok der herkenning* op een andere manier wordt uitgelegd dan door Harold Bloom in *The anxiety of influence* of door André Malraux in *La création artistique* en in *L'homme précaire et la littérature*, heb ik niettemin geprobeerd, naar aanleiding voornamelijk van *Ter Braak-Du Perron, Briefwisseling 1930-1940*, na te gaan in hoeverre Du Perron en Ter Braak elkaar hebben beinvloed.

Gedurende de eerste vijf jaar van hun briefwisseling is de invloed van Du Perron op Ter Braak groot geweest. Hij heeft Ter Braak veel literatuur aanbevolen, maar het is toch vooral de persoonlijkheid van Du Perron geweest die invloed op Ter Braak heeft gehad. Hoe dat ongeveer is gebeurd, valt te lezen in brief 152: 'Over jou schrijft hij (= Vestdijk), dat je voor hem geweest bent "een soort causticum, een bijtend, geconcentreerd vocht, dat alle overtolligheden uitbrandt". Uitstekend geformuleerd! Dat is precies je invloed op philosophische Germanen onder woorden gebracht'. We kunnen rustig aannemen dat Ter Braak onder die 'philosophische Germanen' zichzelf rekent. En als hij in *Politicus zonder partij* erkent: 'Vooral dit ontdekken van Frankrijk heb ik met Nietzsche meegemaakt als een gebeurtenis in mijn leven', dan is er de correspondentie met Du Perron om aan te tonen hoeveel hij in dit opzicht eveneens aan zijn vriend te danken had.

Ook in brief 68 heeft Ter Braak op heldere wijze onder woorden gebracht hoe hij de invloed van Du Perron ervoer en verwerkte.

'Marsman kondigde aan dat hij een studie over mij ging schrijven. Als belangrijkste datum wil hij daarbij aangeven: "Einde 1930, Ter Braak leert Du Perron kennen". *(.....) De losheid, dat lak-hebben aan traditie en gewichtige voosheid, heb ik inderdaad van jou geleerd, al stel ik me voor, dat de bodem rijp was. Nu heet het dus: oppassen, dat ik geen epigoon van je word! Volgens Marsman is daarvan geen sprake, maar ik zelf voel te goed (.....) hoeveel meer losheid en vrijheid je nog op mij voor hebt. Wat Donker aanziet voor luchtig gevlinder (in* Voor kleine Parochie) *heb ik leer en waarde eren als van oneindig meer betekenis, als* het *aardbevinkje, dat ik nodig had, om me van de wankelheid van mijn domineesbodem bewust te worden. Laat ik je dit nu eens openlijk betuigen; ik hoop, dat Marsman het in foro publico duidelijk zal laten uitkomen. Zonder Du Perron, zegt Marsman terecht, had Ter Braak niet over de "gravité" kunnen schrijven, zoals hij het deed.'*

Deze woorden lijken zeer goed het karakter weer te geven van de invloed die Du Perron op zijn vriend oefende. Het was minder een invloed op Ter Braak's ideeënwereld, want die invloed onderging hij in de eerste jaren van zijn vriendschap met Du Perron toch vooral van een ander, van Nietzsche. Voor zover Du Perron de *schrijver* Ter Braak beïnvloedde, betrof dat vooral diens 'vorm', zijn wijze van schrijven. Het was een invloed die Ter Braak minder een been en een vleugel bezorgde, zoals Montaigne die telkens ontving als hij Plutarchus las. 'L'influence ne crée rien; elle éveille', schreef André Gide, en het is die, minder creërende dan wekkende invloed die van Du Perron op Ter Braak is uitgegaan.

Du Perron was in het begin van de briefwisseling al een gevormd schrijver. Ter Braak had voor Du Perron een grote bewondering, die hij vele keren tijdens de briefwisseling uitsprak. Du Perron

wilde dat Ter Braak die bewondering overwon, want zoals we in brief 440 lezen, vond Du Perron dat de overwonnen invloed een bevestiging van je zelfstandigheid is. 'Passieve' bewondering levert een epigoon op; verwerking van die bewondering een zelfstandig schrijver.

Boven v.l.n.r.: E. Bouws, Maurice Roelants, J. Greshoff, E. du Perron, M. ter Braak.

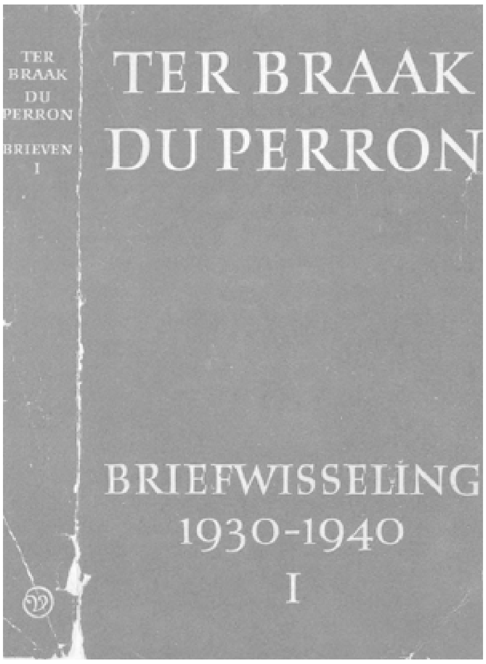
In *The anxiety of influence* bouwt Bloom een theorie op over invloed, die niet van toepassing is op Ter Braak. Bloom gaat ervan uit dat bewondering agressie opwekt en dat juist die agressie literatuur oplevert. Hij volgt hierbij nauwgezet het Freudiaanse model. Het woord 'agressie' is een te eenzijdige benoeming van zeer verschillende, uiteenlopende reacties[1]. Bloom laat geen keus tussen 'agressie' en 'onderwerping' (= epigonisme), terwijl het overwinnen van een invloed bij Ter Braak en Du Perron niet anders behoefde te betekenen dan een terugvinden van jezelf, vermeerderd met de rijkdom die is verkregen door het verwerken van de invloed. 'Zoals iedere vriendschap van karakter verandert (het overwicht van de vriend verdwijnt langzaam voor de vertrouwelijkheid, de verschillen beginnen nieuwe vriendschappen in andere richtingen te bevorderen), zo verandert ook mijn verhouding tot Nietzsche; hij charmeert mij niet langer als de oneindig meerdere, als ik hem opsla *ken* ik hem (ook aan zijn grenzen) en ik weet, dat ook hij mij eens nauwelijks meer zal verrassen', schrijft Ter Braak in 'Nietzsche contra Freud' (*Politicus zonder partij*, p. 88).

Ter Braak heeft een bevrijdende invloed van Du Perron's persoonlijkheid ondergaan, maar hij stelde zich voor, dat de bodem rijp was. In de *Briefwisseling* heb ik bij Ter Braak geen sporen van agressie gevonden. Hij heeft de invloed aanvaard, verwerkt en overwonnen en is uitgegroeid tot een zelfstandig schrijver, die wel met zijn problemen worstelde, niet met zijn grote voorbeelden in het begin van de jaren dertig: Nietzsche en Du Perron.

Rechts: Du Perron (r) en Ter Braak

Du Perron schreef dat Ter Braak andere vrienden (en vijanden) verdiende dan Holland hem geven kon. Du Perron vond namelijk dat je je vrienden en vijanden moet overwinnen. Hij heeft dat zelf ook geprobeerd. Hij is zich blijven 'afzetten' tegen Malraux en later ook tegen Ter Braak.

Gomperts onderzoekt in zijn belangwekkend essay 'Ter Braak' in *De schok der herkenning* hoofdzakelijk de invloed die Ter Braak van Nietzsche heeft ondergaan. Hij komt tot de conclusie, dat Ter Braak Nietzsche verkeerd heeft geïnterpreteerd: 'Ter Braaks vriend, die hij Nietzsche noemde, was dus eigenlijk iemand die op Nietzsche leek, maar die Ter Braak was'. Gomperts vindt dat het misverstand over Nietzsche bijzonder vruchtbaar voor Ter Braak is geweest. Bij mijn onderzoek naar de invloed die van Du Perron op Ter Braak heeft plaats gehad, meen ik, dat die invloed *niet* op een misverstand berustte. Evenmin dat Ter Braak Du Perron zijn vriend noemde, maar zichzelf bedoelde. Ter Braak, voor en na de ontmoeting met Du Perron, is veranderd door de bewondering die hij voor Du Perron had, waarbij opvalt hoezeer hij de verschillen tussen hen erkende en aanvaardde.



Dat Ter Braak in het begin van de vriendschap zich de mindere voelde van Du Perron blijkt onder andere uit het feit dat hij zichzelf niet als gelijkwaardige tegenstander naar voren wilde brengen in de brieven over *Les Liaisons Dangereuses* van Laclos. Ter Braak stelde voor om hun bespiegelingen over *Les Liaisons* uit te werken tot een dialoog; maar dan wel onder Du Perron's naam, want hij vond, dat de hele positieve kant van Du Perron was.

Na de eerste vijf jaar van de vriendschap vond er een verandering plaats. Het verschil tussen de invloed die Du Perron op *Dumay* en op *Politicus zonder partij* heeft gehad, is groot. Ter Braak had zich intussen ontwikkeld als schrijver en weerlegde de kritiek van Du Perron op *Politicus zonder partij*. Op intellectueel niveau waren ze toch al elkaars. gelijken en literair was Ter Braak gegroeid. Tijdens en na het schrijven van *Land van herkomst* had Ter Braak een grote bewondering voor Du Perron. Hij vond het werk subliem. Door zijn reacties zien we weer even een bewonderende Ter Braak, maar uit het verloop van de briefwisseling blijkt dat Ter Braak 'volgroeid' is. De reacties van Du Perron van de laatste vijf jaar zijn dikwijls agressief. Je zou je af kunnen vragen of de 'zelfstandigheid' van Ter Braak hem dan toch dwars zou zitten. Ik geloof echter en ik meen, dat de *Briefwisseling* daar voldoende bewijs voor geeft, dat Du Perron in grote persoonlijke moeilijkheden zat (denk bijvoorbeeld aan de erfeniskwestie en de moeite die het hem kostte om geschikt werk te vinden). Hij raakte in deze jaren soms gedemoraliseerd en kon niet goed tegen de moeilijkheden op. Zijn reacties zijn voor een belangrijk deel uit zijn persoonlijke omstandigheden te verklaren, waarbij zijn, ook van die jaren daterende, slechte gezondheidstoestand niet dient te worden vergeten. Toch lijkt het er in die laatste jaren wel eens op alsof Du Perron zich machteloos voelde tegenover de intellectuele vermogens van zijn vriend.

De invloed die de *pérsoon* Du Perron op Ter Braak heeft gehad, is gedeeltelijk aantoonbaar in het werk van Ter Braak. Hij schreef hier in brief 68 zelf over: 'Ik heb een bevrijdende invloed van je persoonlijkheid ondergaan, die Marsman terecht ook

in mijn stijl en toon ontdekt'. Ter Braak was verontwaardigd over *Dr. Menno ter Braak, Reinaert uit Eibergen*, van Max B. Teipe en Johan van der Woude, omdat zij bij de 'zoo minutieus opgesomde invloeden' Du Perron niet noemden[2].

Dit is tekenend voor het gebrek aan 'agressie' in Ter Braak's houding ten opzichte van zijn vriend: hij deed nooit een poging Du Perron's invloed op hem te ontkennen of te verkleinen; hij zag die invloed ook door anderen graag erkend. Het was een royaliteit die het zelfbewustzijn van Ter Braak aangaf: hij had veel aan Du Perron te danken, maar afgezien misschien van hun allereerste vriendschapsperiode, was hij nooit Du Perron's vazal.

Eindnoten:

1 H. van Galen Last in *NRC-Handelsblad*, 13 september 1977.
2 Ter Braak-Du Perron, *Briefwisseling 1930-1940*, brief 938.

Ter Braaks Vestdijk *via K.L. Poll*

E.M. Beekman

In an article in the *NRC Handelsblad* (28-1-77), K.L. Poll attempted to debunk Vestdijk's genius. It was a rather sweeping denunciation, of the kind which makes one suspect a personal grudge rather than an objective evaluation. Vestdijk's work is reduced to that of a mere epigone without originality of either tone or thought. One of the most astonishing achievements of modern Dutch literature was to be reduced to a product of a xerox machine with a tic.

This case against Vestdijk is built on a passage written by Ter Braak almost forty years ago, which makes one immediately wonder about the validity of an appreciation which covers less than a fifth of a total oeuvre.

Mr. Poll's reading of Ter Braak is very selective. In fact, the entire article is based on Ter Braak's ambiguous praise for Vestdijk's early poem 'De Parasiet'. Ter Braak baldly asserts that 'zonder een leerschool van kleinburgerlijk parasietenbestaan zou deze schrijver niet zijn wie hij is'[1]. *On the basis of this charac*

bestaan zou deze schrijver niet zijn wie hij is'[1]. On the basis of this characterization K.L. Poll proceeds to castigate Vestdijk as a parasite, both as a writer and as an intellect, denigrading him for not possessing originality, indeed dismissing him as an 'gearriveerde kleinburger'. But rather than turning Ter Braak's utterance into a paradigm of critical ingenuity it would be more profitable to understand it as a self-reflection. In fact, Ter Braak's exegesis of Vestdijk's work is a case of mirror gazing; he thought he was reading a kindred spirit.

As is well known, this was not an unusual practice with Ter Braak. All his enthusiasms were of a supportive nature: they either reflected his own preoccupations or they buttressed his campaign against the Philistines. Nietzsche is perhaps the best known instance:

Voor mij is Nietzsche geweest wat Schopenhauer voor Nietzsche was; 'ich verstand ihn, alsob er für mich geschrieben hätte'; de drukinkt en het generatieverschil waren niet bij machte de gewone verstijvende isolering te scheppen, omdat de lettertekens de onopzettelijke spontaneiteit van de schrijver nog vasthielden, die, onbekommerd om vulgariteit of poëzie, geschreven had, alsof hij voor vrienden schreef (VW III, p. 89).

I am not criticizing this practice. It is not only natural, it is also politic. But the very process of selection betrays intention: choice unmasks predilection. In a critic as Ter Braak, who abhorred objective criticism and praised his 'spijsverteringskanaal' (*VW* III, p. 29), one can expect value judgements which might be more revealing about himself than about his subject.

In his excellent chapter on Ter Braak's critical method, J.J. Oversteegen remarks on the danger of Ter Braak's penchant for 'toetsen' a literary text against one of his 'handwoorden'[2]. The result is that when a text does not conform to his predilection, it is the text which is found wanting. I would call this tendenz criticism and hazard the guess that it originated with *Forum*'s polemical intentions. For, more often than not, polemics argues by proxy. The combative critic postulates a tenet (A) and then proceeds to discover the work under scrutiny has a different content (B), and therefore concludes in frustration that since (B) does not equal (A), (B) must be inferior. The

critic never realizes that his (A) is a proxy and that a fair assessment can only begin with the text and with the text only. Even if it stems from the noblest of motives, such tendenz criticism can exaggerate the importance

of an otherwise subordinate aspect of a text. It will distort because it must. This compulsion is damaging to a fair scrutiny, even if it is due to a private obsession the way, for instance, a novelist might notice af ter the completion of a text that particular structural obsessions forged a link of repetitions he was not conscious of. The latter is due to the aseity of the verbal organism while the former is a fixation embedded in the psyche of the commentator.

Ter Braak's affixing the parasite label to Vestdijk is a case in point. Based on his admiration of the poem with the same name, Ter Braak equates parasite with 'burger' and proceeds to assume that the poem is an autobiographical portrait of its author. Nearly four decades later an epigone of Ter Braak uses the statement to denigrade a superior achievement. But isn't Ter Braak's fascination with this poem a reflection of his obsessive dislike of 'burgerlijkheid', if not with the 'burger' in himself?

Ter Braak's intellectual furor seems to have originated in his youth when he had to admit that physical prowess was superior to intellectual acumen (*VW* III, p. 120 ff). What really pained him then was a personal affront to his dignity (and no one is more easily affronted than an adolescent), and this emotional conflict was subsequently elevated to an intellectual battle and finally to a cultural dichotomy. Any perceptive parent knows the agony a sensitive child must withstand in a society of peers who are obsessed with physicality and materialism. When intellect finally begins to reap its rewards, it is used with a vengeance by the erstwhile outcast, yet such intellectual successes are as much achievements as were the despised material ones. This subsequent realization is all the more painful because it unmasks a betrayal of idealism - that the purity of thought can be mired by reality. The adult intellectual recognizes Sartre's *mauvaise foi* in himself and suddenly finds himself stuck in a dialectical treadmill.

This was the inducement behind *Carnaval der Burgers,* written in a style more lyrical than critical, which, in a curious fashion, comes very close to being an apology for the sensititivy of the 'burger'! It is a dirge for a prelapsarian innocence, a state of bliss when no opposition existed, but it has been irrevocably lost. Now *'moeten de burgers omzwerven met de gelijkenis van de verloren dichter in zich, uiterst ver en uiterst nabij (VW* I, p. 31). Ter Braaks dilemma is remisiscent here of Thomas Mann's heroes, Tonio Kröger, Aschenbach or Hanno Buddenbrook do not find a satisfactory solution either and must live with the bitter conclusion that they are *both* artist and burger, and by comitting themselves to either one over the other they irrevocably inherited a sense of loss. Ter Braak's predicament is echoed by Tonio Kröger's realization that one does not 'ein Blattchen pflücken dürfe, ein einziges, vom Lorbeerbaume der Kunst, ohne mit seinem Leben dafür zu zahlen'[3].

It would seem more fitting to identify 'de parasiet als kleinburger' as the 'schaduwzijde' (*Duivel*, p. 14) of Ter Braak's rather than Vestdijk's personality. Vestdijk used his milieu as *Stoff* for his imagination and overcame it in the creative act of remolding it into fiction. When he returned to smalltown settings in later fiction it was due to his perennial fascination with youth and not from the irritation of an unresolved dilemma. Furthermore, to brand someone with the label 'burger' is more curious than concise. It is a 'dooddoener' which proves little more than ill faith on the part of the accuser. Du Perron was more sensible when he noted, five years earlier than Ter Braak's utterance, that this stigma does not mean anything.

Dat Vestdijk dus een 'burgerlij' auteur zou zijn, ook als hij gedoemd zou zijn in een nieuwe samenleving volkomen onder te gaan, is een van die oppervlakkige waarheden die men niet genoeg kan wantrouwen. Couperus was een 'burgerlijk' auteur die in zijn Kleine Zielen de bourgeoisie een gevoeliger stoot heeft toegebracht dan menig proletarisch schrijver. De haat van Vestdijk tegen het kleinburgerlijk milieu, hoewel in zekere mate ontkracht door de poëzie die hij uit deze haat nog weet te distilleren, is zeker niet minder dan die van de even gevoelige en bijna even 'afzijdige' Couperus (VW VI, p. 22).

Du Perron's statement follows logically from his observation that Vestdijk is the most 'onmaatschappelijk' of authors (*Id.*, p. 21). An apt conclusion when we consider that *if* there was a problem with Vestdijk's 'burgerlijkheid' he overcame it by disassociating himself from the normal world to live an almost ascetic life devoted exclusively to literature. Surely, one cannot imagine an existence less bourgeois than that; in fact it would be a choice denounced by any ideological persuasion, including that of the bourgeois bater.

But since Mr. Poll makes Ter Braak's passage the crux of his article one should examine it a bit

more. To begin with one should notice that 'De Parasiet' is the only poem which Ter Braak discusses at length. One should really qualify that statement: Ter Braak 'abstraheert' a sketch of Vestdijk's personality from the poem. But, nevertheless, the poem is the touchstone, and it is a text which is judged to be 'meesterlijk'. From the point of view of Vestdijk's later and superior poetry it is an assessment which is somewhat hyperbolical. But I think it should be taken in the same vein as Vestdijk's excessive appreciation of Edward Arlington Robinson's poem, 'Luke Havergal', which, similarly, is not the best example of the American's work - from a technical point of view, 'Richard Cory' deserves such praise more readily. In both Vestdijk's and Ter Braak's case, one may call it praise due to personal affinity.

Secondly, Ter Braak makes his case rather haphazardly. It develops from his original statement that Vestdijk's poetry fascinates him because of the 'zeldzaam voorkomende' combination of a 'scherpe intelligentie' and poet's sense of nuance (*Duivel*, p. 12). Vestdijk's work is called an intellectual poetry. Again we must note an appreciation based on subjective preference, for, if anything, Ter Braak liked primarily a poetry of ideas. This is, therefore, another glimpse in the mirror. It is telling that the later Ter Braak was positively inclined to the work of such a cerebral poet as Verwey, who was also the only Dutch poet Vestdijk devoted a book to.

Ter Braak rescues a potentially negatory statement with the rather obscure qualification that Vestdijk's thought is 'een soort alchimie'. Vestdijk's inspiration, he continues, 'ontbloeit bijna altijd aan die plaatsen waar de menselijke geest verstrikt raakt in vampyrlegenden, wonderformules of magische bezweringen' (*Duivel*, p.13). This is hardly a happy definition; in fact, it is vague and begs the question how any mind can produce intellectual poetry from a mode of rumination which is anything but intellectual. It would have been better to state that (at this stage in his career) Vestdijk delighted in the grotesque or that such poetry aptly illustrated his own definition of baroque lyricism (in his Rilke essay). For instance: 'barok veronderstelt steeds discontinuiteit, sprongsgewijze veranderingen, conflicten en al of niet schijnbare willekeur'. He than characterizes Baroque literature as the conflict between 'het normatieve vormprincipe en de bijzondere inhoud', while his secondary aspect of 'verbijzondering' also applies particularly well to 'De Parasiet' in that it constitutes a 'concretisering van abstracte begrippen'[4].

But solely from Vestdijk's fascination with the gothic Ter Braak suddenly draws the deceptively strong - i.e. 'vandaar ook', which is hardly justified by what he said previously - conclusion that this particular poem (and by extension Vestdijk's genius) is masterful simply because it deals with something which one might call 'vampyrachtig' (*Duivel*, p. 13)! Isn't this really a case of putting the cart before the horse? For this is really an inverse argument: because the character in the poem has vampyrlike traits, the author has a vampiric mind also. This is the kind of simplistic identification spawned by the erroneous fascination with the 'personality' of an author. And it is after this series of dubious associations that Ter Braak makes the (for Mr. Poll so important but) unfounded identification of 'parasiet-vampyrachtig-kleinburger'. He asserts this as if spelling out an edict. But it is not argued. One can easily demonstrate the opposite: i.e. that this poem manifestly does *not* apostrophize the 'kleinburger' in that a 'kleinburger' could not possibly have the refinement which these quatrains so subtly display. But Ter Braak legislates the equation and then proceeds accordingly, winding up with the totally unwarranted

identification of ‘het kleinburgerlijke parasietenbestaan’ and Vestdijk's personality, if not his oeuvre.

For a moment Ter Braak appears to backtrack when he defines parasitism as ‘de tegenhanger van alles wat in de literatuur rhetorisch, musiceerend en anti-psychologisch is’ (*Duivel*, p. 14). Ter Braak is essentially speaking here about his own credo or, shall we say, taste in literature. *Forum* fought under the banner of that kind of writing which is diametrically opposed to ‘sierpoëzie’; against the stentorian lyricism which is interested only in its own sound. Vestdijk's work is precisely what *Forum* wanted hence it is strange (or is there here again guilt by association?) that what *Forum* admired is here characterized by Ter Braak in such pejorative terms.

The remainder of the passage is even more incomprehensible. ‘Parasiteren’ is equated positively with ‘aardsch’ as opposed to ‘hemelsch’, the latter being yet another term for the kind of poetry Ter Braak disliked; and how Marsman's ‘vlammend zwaard’ got into the argument is not very clear.[5].

I am not arguing that opaque language may not hide brilliant theories or ideas. If this were not

true, one would have to dispense with Hegel, Marx or even Heidegger. But whereas in instances of *Kulturphilosophie* Ter Braak argued with fairly much the same associative techniques, they simply are not sufficient in a case where a poem must bear the brunt of restructuring the personality of its author. Surely no one will deny that the major terms in this passage have negative connotations (‘vampyrachtig’ - note the indefinite suffix -, ‘kleinburger’, ‘schaduwzijde’, goedkoper tweede ik’, ‘parasietenbestaan’, ‘binnensluipen’), so that a sober mind wonders how such a vocabulary can be describing a ‘meesterlijke’ text? In short, Ter Braak is an illustration here of Pope's anatomy of a critic who ‘damn[s] with faint praise’ (‘Epistle to Dr. Arbuthnot’) while discussing something which is very much akin to him. Perhaps a subtle case of displacement? In conclusion one should mention that, after the second paragraph on page fifteen, Ter Braak rarely if ever mentions this socalled ‘sleutel’ to Vestdijk's work again in all of the remaining one hundred and thirteen pages of his study. Yet this is what constitutes the backbone of Mr. Poll's case against Vestdijk.

Simon Vestdijk

V.l.n.r. Ter Braak, Vestdijk & Du Perron

In his ingratiating comments on Ter Braak's evaluation, Vestdijk makes the gracious disclaimer that Ter Braak could not possibly have meant that the poem was meant to be a selfportrait of the author. Vestdijk does find it ironic, however, that Ter Braak was won over to his side when he praised the originality of a poem which examines unoriginality[6]. Despite the example of Vestdijk's loyalty to a friend's memory, one would have to insist that the passage clearly makes the identification.

The unoriginality Vestdijk mentions is to be found in the poem, to be sure, but only as a kind of plagiarism, both literary and intellectual[7]. However, Vestdijk is writing about something much more pertinent than that in this long introductory poem to the volume *Berijmd Palet*. The poem pictures a psychological abstraction - subsumed under the personification of a parasite - which is social, cultural, and emotional. It is a picture of the travesty of a communal personality; it is a presentation of the lie society can live. Vestdijk is subtly delineating a malicious emptiness which also horrified Baudelaire. One has to use a string of synonyms to particularize the ‘parasitism’ in this poem: hypocrisy,

pseudo-intellectualism, pretentiousness, duplicity, superficiality, hollowness, cant, humbug, pseudology, perversion, what Molière's Tartuffe or Dickens' Pecksniff stands for.

In section IV of the poem one can see that ‘parasitism’ is not a very apt term for what Vestdijk is describing. It has become far more important: the inevitable unfairness of existence, represented as the slow attrition of reality. It is a hollowness which gnaws at the best of intentions, at the most glowing of ideals, and is one which reduces love to the daily combat of marriage. This is the perversion of quotidian abrasion which reality uses to pulverize spontaneity, originality and ideality. One might be tempted to call this section of the poem a psychological portrait of the sin of accidie, except that Vestdijk understands its sinister delight in making everything mundane and paltry. Calling this parasitism is insufficient because the complex at work in the poem does not merely cohabit with its victims, it partticularly enjoys diminishing them while letting them live. ‘De Parasiet’ is tantamount to a Gnostic picture of life. Vestdijk provided a gloss on the poem in a passage from an essay published much later.

> *De leugen als karaktertrek, als sleutel tot het karakter, ja, als het karakter zelf, is een onderwerp voor zich, aan het eminente belang waarvan ik geen twijfel wil zaaien door het slechts in het voorbijgaan aan te stippen. Ertoe behoren: het geïdealiseerde beeld, dat men van zichzelf ontwerpt, van vrienden, vrouw, familie en, als ‘negatieve’ idealisering, van vijanden, - de ‘levensleugen’, de leugen, waarop b.v. een huwelijk ‘berust’ - voorts de moralistische leugens, de justificatie, het goedpraten, de rationaliseringen, waarin de huichelaar uitmunt, en waarin wij allen bijwijlen wel eens dilettéren*[8].

That Ter Braak became confused by the employment of a first person narrator in the poem is understandable, and Vestdijk admitted as much. But if one understands that the poem is deliberately placed at the beginning of *Berijmd Palet* as a kind of emblem, it acquires the same function as Baudelaire's introductory poem ‘Au lecteur’ in *Les fleurs du mal*. ‘De Parasiet’ indicates a program for the series of poems which follow it. The first poem of the first section is called ‘De Imitator’ in almost a direct echoing of ‘De Parasiet’, and the volume proceeds to depict a gallery of people who live a lie. Particularly striking in these portraits is Vestdijk's sympathetic tone. This has nothing to do, as Ter Braak or Mr. Poll would have it, with identification, but indicates Vestdijk's superior insight. He sees the sadness of inauthenticity: its waste of potential and the painful realization that quotidian reality can tame even the most extraordinary individual.

Hence the tone of the poem is more Baudelairean than satiric. The sonority of the French poet is mostly absent in the Dutchman but in its stead one finds a subtlety which undermines with a delayed reaction. Baudelaire's melancholy admission of semblance is also present in Vestdijk, but far more objectified. It is yet another instance of Vestdijk's paradoxical honesty because no one likes to admit the fact that the commonplace is shared by everyone, if only in the surprise at nightfall that we have managed to slog through yet another day. No poet likes to admit it, especially no poet with a romantic inclination. Vestdijk, in a sense, wrote magnificently about

the tragic inevitability that one cannot escape the harness of daily reality, the horror of loss, or the sentence of death. That is the general sense of his assertion that we, as human beings, are fostered by a lie, the same lie which 20th centry literature has accepted as its major subject. If personified this might become the Philistine, and what provides Vestdijk's poem with a fearful apprehension is his discovery that a true Philistine is contented with his lot, revels in it, and will evangelize his inauthenticity. This crushing power is underlined in the poem about Baudelaire in the same volume where the self-exiled poet, languishing in Brussels, fears his landlady not only for taking the little money he has left but that she, after cleaning him out, will also walk off with his soul[9].

To return to Mr. Poll's denunciation. He reduces Vestdijk to someone who has ‘een talent voor nabootsing en geestelijke toeëigening’ and wants to exile him to a basement limbo by the exhortation that ‘een eigen toon, de naïviteit van een sterke persoonlijkheid, geen eigenschappen [zijn] die je van anderen kunt overnemen’. And further on: ‘die afhankelijkheid, dat ontbreken van een eigen geluid, van een zelf opgebouwde ideeënwereld wreekt zich in vrijwel alles wat Vestdijk aan kritieken en essays heeft geschreven.....’.

This is curious coming from someone who bought Ter Braak's opinions wholesale and who does not display much originality in his own critical ‘sjabloon’. Be that as it may, Mr. Poll's is a simple case of misconception.

Vestdijk's essayistic efforts are investigations of literature and aesthetic problems, augmented by disquisitions on philosophical and psychological issues which relate to his own work. In the truest sense of the word, Vestdijk wrote each time an evaluation of a text, a ‘indenken’ which has nothing whatsoever to do with the crude methods of polemical castigation. The latter spends itself in the headlong rush to demolish, while the former informs by its careful delineation and by its respect for what has been achieved. The first is philistine, the second indicates a largesse of mind.

Vestdijk was not a social commentator, a political filibuster, or even a *Kulturphilosoph* in the narrower sense. His was a life truly devoted to literature. His interests were manifestly more inspired by foreign authors than by his native peers. His great exemplars were Rilke, Proust, Kafka, Joyce, Dickinson, Valéry, Sartre (etc.) and none of the Dutch authors he appreciated quite measured up to these. It is therefore petty and incorrect to assert, as Mr. Poll does, that Vestdijk worshipped at the shrine of Ter Braak and Du Perron the way a ‘bakvis’ moons at the feet of an idol. He didn't need to because he was admiring minds greater than these. It is only correct to say that Vestdijk appreciated his *Forum* friends as kindred souls during a time when he could have felt only as a solitary traveller. He admired their intellectual *posture* - the cultural position they had taken at the time - if not their personality in the normal manner of friendships: i.e. not from intellectual proclivity but from purely private ‘menselijke’ reasons which have little to do with anyone's I.Q. A person may have intellectual acquaintanceships, but friendship is an emotional prerogative. It is, finally, amusing to see Holland's most cosmopolitain author accused of being a sycophant of those who were not his equals.

There is another point to be made which carries the argument beyond such mundanity as hero worship. By the time he is through, it is clear that Mr. Poll is interpreting parasitism as an intellectual function. In fact, what he is talking about is literary influence. Curiously enough he finds this a liability.

No one can be said to possess a modicum of knowledge about literature when he denies the all important presence of precursors. In literature are no virgin births; any one work struggles with another just over the horizon and greatness is measured by the degree of liberation from those who became before or the degree of subtlety with which a genre or convention is reinterpreted. In the truest sense, influence is an affinity, a shock of recognition when a kindred spirit has formulated an echo which one recognizes as a familiar voice in one's own mind. One learns this way. No writer works in a vacuum. No intellectual either. Not even a critic. Not even Mr. Poll. Every achievement in both the arts and the sciences is based on antecedents and not to be aware of this painfully obvious fact is a condition dangerously close to ignorance.

The effect of seriously examining an affinity can only be positive. There is, for instance, the case of Vestdijk's discovery of Dickinson and Rilke, But to find a more creditable source for partisan critics, one should quote Valéry on this issue.

> *Nous disons qu'un auteur est* original *quand nous sommes dans l'ignorance des transformations cachées qui changèrent les autres en lui; nous voulons dire que la dépendance de* ce qu'il fait *à l'égard de ce qui fut fait est excessivement complexe et irrégulière. Il y a des oeuvres qui sont les* semblables *d'autres oeuvres; il en est qui n'en sont que les inverses; il en*

est d'une relation si composée avec les productions antérieures, que nous nous y perdons et les faisons venir directement des dieux.
*Il n'est pas de mot qui vienne plus aisément ni plus souvent sous la plume de la critique que le mot d'*influence, *et il n'est point de notion plus vague parmi les vagues notions qui composent l'armement illusoire de l'esthétique. Rien toutefois dans l'examen de nos productions qui intéresse plus philosophiquement l'intellect et le doive plus exciter à l'analyse que cette modification progressive d'un esprit par l'oeuvre d'un autre.*
Il arrive que l'oeuvre de l'un reçoive dans l'être de l'autre une valeur toute singulière, y engendre des conséquences agissantes qu'il était impossible de prévoir et qui se font assez souvent impossibles à déceler. Nous savons, d'autre part, que cette activité dérivée est essentielle à la production dans tous les genres.[10]
A more precise instance of what Mr. Poll abhors is Valéry's exhiliration when he discovered Mallarmé's work.
A l'âge encore assez tendre de vingt ans, et au point critique d'une étrange et profonde transformation intellectuelle, je subis le choc de l'oeuvre de Mallarmé; je connus la surprise, le scandale intime instantané; et l'éblouissement; et la rupture de mes attaches avec mes idoles de cet âge. Je me sentis devenir comme fanatique; j'éprouvai la progression foudroyante

d'une conquête spirituelle décisive.[11]

If this is negative, so be it. One should consider oneself rich with such poverty.

More necently an American critic fashioned an eccentric but brilliant theory of literature from just this very phenomenon. Harold Bloom feels that any poet of stature undergoes ‘the anxiety of influence’ as he calls it. In three critical examinations (*Anxiety of Influence, A Map of Misreading* and *Kaballah and Criticism*) he outlines his contention that ‘the profundities of poetic influence cannot be reduced to source study, to the history of ideas, to the patterning of images. Poetic influence, or as I shall more frequently term it, poetic misprision, is necessarily the study of the life-cycle of the poet-as-poet. When such study considers the context in which that life-cycle is enacted, it will be compelled to examine simultaneously the relations between poets as cases akin to what Freud called the family romance, and as chapters in the history of modern revisionism, “modern” meaning here post-Enlightenment.’[12] Hence when we speak of influence we are not dealing with parasitism at all but, if one must keep the metaphor, with something more akin to a symbiotic relationship. There is just the slightest suspicion that Mr. Poll misreads parasitism as plagiarism - perhaps because it is mentioned in Vestdijk's poem? But plagiarism is a case of libel not of criticism.

Far from being that, Vestdijk's essayistic ‘toeeigening’ as Mr. Poll calls it, is a case of penetrating analysis; penetrating in the sense of boring into the core of the work he is examining. Vestdijk is unusually *sympathetic* to any subject he is writing on, and it may well be that it is precisely this sympathy which Mr. Poll misreads as ‘vrijblijvend’ or ‘het ontbreken van een eigen geluid’. This rather uncommon symbiosis (uncommon in professional critics but a trait shared by practising writers) is due to Vestdijk's *professional interest as a writer* in what a peer has achieved. The latter is not the same thing as the obligatory wool gathering of academicians bucking for promotion.

I am not the only one who discerned this superior working method of Vestdijk as critic. In his study of *Forum* criticism, J.J. Oversteegen discussed Vestdijk's critical methods in a chapter which is still the best synopsis available in Dutch. Oversteegen was also struck by this unusual feature.

> *Een zeer grote tolerantie, dat mag men de meest opvallende eigenschap van de criticus Vestdijk noemen; en deze verdraagzaamheid is de resultante van een intentioneel gerichte beschouwingswijze, gekombineerd met een door de feiten van het werk bepaalde aandacht... Zo zijn er dus twee vragen die voor Vestdijk als criticus van doorslaggevend belang zijn: hoe leer ik de eigenschappen van het werk het beste kennen, en: op welke wijze schep ik voor mijzelf de gelegenheid om zo ver mogelijk tot de schrijver door te dringen, om zijn optiek zo volledig mogelijk te delen?*

[13]

Which is precisely what great criticism tries to do.

Two small points. I fail to understand the fascination with the ‘personality’ of an author. I am perfectly aware that Mr. Poll's infatuation with it stems from *Forum*, and that *Forum's* adulation of the ‘vent’ is due to a reaction formation in terms of an

epoch; but sui generis it is far too shallow a prognostication for literary genius. Especially when one lives in America and have seen it develop into a cult for purely egotistical and material reasons, it is entirely something that smacks too much of Hollywood. In today's climate of levelling, it is a quality which erases spontaneity and originality because it is a posture, it can be manufactured, it is a product from the drawing boards of public relations engineers. Norman Mailer is a case in point (*Advertisements for Myself*), and it is not an edifying one. Parenthetically one may add that, given Mr. Poll's interest, it is indicative that Mailer's narcissism is due to his obsession with precursors, yet his ‘inpoldering’ of Hemingway and Miller has still not been completed.

Secondly, it baffles me what is superior about naiveté, even the ‘naïveteit van een sterke persoonlijkheid’. It is not clear what this means, but I suspect that it might refer to something called inspiration, without undue pressure from one's intellect. Now it is true that Vestdijk was anything but naive. He is a difficult author, subtle and nuanced, and it was his extraordinary mental acumen coupled with a lyrical genius, which impressed both Ter Braak and Du Perron. Vestdijk would have agreed with Valéry when the latter noted: ‘J'avais pensé et naïvement noté, peu de temps auparavant, cette opinion en forme de voeu: que si je devais écrire, j'aimerais infiniment mieux écrire en toute conscience et dans une entière lucidité quelque chose de faible, que d'enfanter, à la faveur d'une transe et hors de moi-même, un chef-d'oeuvre d'entre les plus beaux’[14]

To return to Ter Braak's *Duivelskunstenaar* for the last time. The persistently polemical tone and satiric interludes make it clear that Ter Braak found a superior quality in Vestdijk's work which he could use to castigate the 'burgerdom' of contemporary critics, exemplified in the person of the eponymous Mr. Hans. The result is a book which is generally - the unfortunate pages which form the substance of Mr. Poll's platform constitute about two percent of the total - a favorable description. In short, Vestdijk was a utilitarian device for Ter Braak, in the same manner he enlisted Nietzsche or Rauschning for his crusades.

The study provides many examples where Ter Braak admired elements in Vestdijk's work because they struck a personal chord. In that sense Ter Braak had very much common with the Vestdijk of the Dickinson and Robinson essays. A few instances.

Ter Braak praises Vestdijk's poetry because he finds it essentially a 'meesterlijke verpoëtisering van abstracte begrippen' (*Duivel*, p. 22). In other words, Vestdijk wrote intellectual poetry. As is clear by now, it was only this sort of poetry Ter Braak was able to appreciate. Hence an affinity discovered a truth because it is also an accurate description of Vestdijk's lyrical output.

Terug tot Ina Damman receives Ter Braak's most subtle commentary. The reason, I would suggest, is that Ter Braak saw in the novel an analogue to his own youth. Note that Ter Braak isolates the revealing factor that Anton Wachter is the 'uitzonderings individu': 'dit is niet de tijdelijke, voorbijgaande romantiek van zijn medepubers, die door Vestdijk in scherpe portretten worden geobjectiveerd, maar het is een bijzonder noodlot, dat van gevoeligheid en kwetsbaarheid langs gecompliceerde wegen leidt naar het duivelskunstenaarschap.' (p. 28). One should further isolate here another important point Ter Braak makes concerning this novel, one which is also true for a great deal of Vestdijk's subsequent work: that the fictive realizations, called characters, never lose their imaginative aura; that language always remains the final and supreme conjuror of existences which are no longer present in reality. This, in fact, constitutes Vestdijk's genius: an almost mystical union with the word, because it is the poet who conquers time. One must immediately qualify this with the observation that it was also tinged with sadness because Vestdijk was well aware that such a victory is a Pyrrhic one.

Compare Ter Braak's subtle insight to Du Perron's more sober appreciation of *Terug tot Ina Damman*. He calls it 'een afrekening met de jeugd' and sees the novel as a revenge of the outsider on those adolescent plebs who made the author's schoolyears a trial (*V.W.* VI, p. 24). Anyone who knows Vestdijk's work must agree that this is a far more superficial interpretation if it isn't somewhat misguided. Youth is for Vestdijk the cauldron of existence, the shaping force of life; for the remainder of his life the adult hankers after what he left behind. But Du Perron is correct again when he notes how 'onmaatschappelijk' Vestdijk's work is. I think that both Ter Braak and Du Perron were puzzled by Vestdijk's undeniably superior talent and I would hazard the guess that if Vestdijk had not been maligned in the press, they would have written a great deal less about him.

Ter Braak, perhaps reluctantly, saw a congenial spirit in Vestdijk. Other passages in *De Duivelskunstenaar* reiterate this point. In *Sint Sebastiaan* he particularly admires the superior psychology it displays (*Duivel*, pp. 31-39), and he is quite correct in noticing that *Meneer Visser's Hellevaart* is not naturalistic but realistic in its detail. More germane to our argument is Ter Braak's interpretation of meneer Visser as an

instance of his own ‘rancunemensch’ (*Duivel*, p. 47). There is even a hint of Forum's predilection for the vent in his statement that Vestdijk's poetry may be uneven but that is is decidedly ‘menschelijk’ (*Duivel*, p. 15). How much of a mirror image he saw in Vestdijk's work becomes clear when Ter Braak isolates as Vestdijk's main themes ‘dood’, ‘angst’ and ‘jeugd’ which, as Oversteegen also points out, had a ‘persoonlijke grote betekenis’ for Ter Braak.

Ter Braak finds Vestdijk's short stories preoccupied with death and exemplary of two styles: the first is the Ina Damman style and the second is that of the historical novel, particularly the erudite *Het vijfde zegel*. There is some truth to this division. But it is also clear that *Het vijfde Zegel* is the least of Vestdijk's achievements in the genre of the historical novel and was subsequently disavowed by him, while making superior claims for the style and ambience of the Ina Damman type of novel is again a personal preference. Ter Braak singles out the story *De bruine vriend* as especially ‘betoverend’ while Du Perron, to the contrary, found it ‘kitsch’ and totally unauthentic. Du Perron praises the historical stories more (*VW*

VI, p. 24).

My point is a simple one. Ter Braak approached Vestdijk's work with great admiration, saw the originality of this literary phenomenon and found themes and traits in Vestdijk's work which were sympathetic to his own most private preoccupations. Where he saw these elements clearly displayed he judged those works masterful and when they were absent he considered those texts less infused with the author's personality. What that means is that he liked them less. The contrary opinion of Du Perron simply shows that someone who was less preoccupied with his youth and more interested in a European forum for Dutch letters, would chose different favorites. Together these *Forum* twins admired just about everything Vestdijk had produced up to that point and I fail to see any overwhelming evidence that they were simply kind to an inferior sycophant.

Ter Braak's criticism was subjective, fed by personal preference, and anything but objective. His comments on Vestdijk are generally laudable, as they must be since he uses Vestdijk's work to lambast the Philistines of his time. The infamous parasite theme proves to be far more deceptive than a first glance warrants and, more than likely, reflected Ter Braak's own preoccupations. Even so, those few pages form a brief lapse in an otherwise typical *Forum* eulogy to a confrère. Nothing substantial in *De Duivelskunstenaar* justifies Mr. Poll's denunciation of Vestdijk, while Vestdijk's subsequent career makes the charge only more preposterous. In fact, his article seems uncomfortably close to the spirit of ‘dominee's land’ *Forum* tried to exorcise.

Finally, Mr. Poll seems particularly bend on destroying Vestdijk as thinker. Now it is unfair of Ter Braak to describe Vestdijk's essayistic efforts in a fashion which is very much aware of the quality I previously noted and which Oversteegen outlined in his Vestdijk chapter in *Vorm of Vent*.[15] Vestdijk, states Ter Braak, should be noted for his exceptionally refined intellect which distanciates itself from the scrutinized text in an act of comprehension while at the same time trying to maintain the original magic of what first struck him as outstanding (*Duivel*, pp. 108-9). In other words, sympathetic evaluation, or what Oversteegen praised as Vestdijk's unusual tolerance. As Ter Braak informs:

> *Behalve koelheid is er dan ook warme genegenheid en zelfs passie in dit werk: dit laatste pleegt men te vergeten, als men over Vestdijk schrijft. De genegenheid voor de cultuur is immers niet iets, dat men er dik bovenop kan leggen, aangezien de cultuur zelf niet dik is, maar op de intiemste wijze verweven met ons animale leven van rechtopgaande omnivoren* (*Duivel*, p. 109).

This describes the height of criticism, not the workaday variety of dealing out blame or praise. Vestdijk understands his texts via a sympathetic focusing of his intellect; he seeks neither to destroy nor dismiss them. A first-rate mind is required for this effort, coupled with a supple erudition which must be readily at hand. Such a mind does not hire itself out to ideologies or fashionable issues and Ter Braak duly notes how distinctly *unpolemical* a mind Vestdijk possessed. It almost seems that he felt he should come to Vestdijk's rescue precisely because Vestdijk refused to enter the lists; he therefore made Vestdijk ‘toch een polemisch standpunt, ook al is Vestdijk zelf geen polemische geest’ (*Duivel*, p. 127). Ter Braak saw clearly that Vestdijk

would make enemies simply by refusing to ally himself with any one's position and by devoting himself stubbornly to the pursuit of literary excellence. It was such singular devotion which bothered the Philistines of his day: uncompromising devotion to a craft and to a lyrical and intellectual ideal. There is nothing to assail there unless one wants to deny the entire effort. And where Mr. Poll would perform such a radical amputation because for him it is the only way to avoid dealing with a superior force, Vestdijk's work was for Ter Braak a triumph and a superior standpunt. Ter Braak made Vestdijk a cause for polemics, Vestdijk did not.

Given the issue of this article, I also regret haven lapsed at times into a somewhat polemical tone, I say regretfully because it is a wasteful activity. Polemics do not accomplish anything except, one would assume, vent the spleen of the polemicist.

Which is not to say that one should hesitate to expose the bogus or the trivial which pass for profundity. One should do so fairly and with élan. The rest is shouting in the wind.

For polemics is primarily a political weapon, a tool designed to maim and destroy. In literature it serves very little purpose indeed. Civil inquiry and considered evaluation should be the forum for discussing the excellence of literary texts and the pertinence of intellectual ideas. In such a fashion critics can even reinstate what re-

viewers ignored or destroyed. A case in point is Van Oudshoorn's posthumous reputation or the way Alfred Kazin rescued Henry Roth's remarkable novel *Call It Sleep* from the oblivion assigned to it by contemporary reviewers.

Polemics is belligerence; its etymological root is the Greek word for war. Bellicose disputatiousness does not indicate superiority but is more suitable to the mentality of a bully who can impress with force but cannot convince with mental ascendancy. It is often an expression of inferiority, if not frustration. It does not consider, does not balance; it sees no cause but its own delusion. In the final analysis polemics is the exact opposite of the creative spirit because it does not enhance but deny. It is an expression of negation.

Vestdijk was also struck by the preponderance of this humor among his countrymen. In a little piece called 'Onze polemisten'[17] he can only trace their splenetic behavior to a national trait: 'kankeren'. From the tone of the short article one can sense that Vestdijk saw little profit in it. What did he propose as an alternative? A few pages earlier Vestdijk praises the virtues of the polyvalence of scientific thought. What he is recommending there is precisely what Ter Braak indicated as essential to Vestdijk's method: nuance.

Both in his creative oeuvre and in his purely intellectual disquisitions, Vestdijk refused to be dogmatic. His work upholds the paradoxical nature of existence in every possible variation. This is also, by the way, the hallmark of the great novelist. Ter Braak saw his characteristic of Vestdijk also when he refers to Vestdijk's commingling of the normal and the abnormal in order to create a 'voorlopige synthesis' - provisionary because existence does not allow stathis. Reminiscent of Charles Pierce's fallibilism, Vestdijk's work never fell prey to the comfort of singularity. It is a measure of his honesty, if not indicative of a superior mind.

For one should oppose polemics with irenics. The critical evaluation of literature should be irenic because it promotes such positive factors as skill, excellence, subtlety, nuance. No matter how objective in its manner or how exhaustive in its argument, the best literary scholarship celebrates perfection and thereby preserves a continuity of eminence. To do otherwise is an exercise in futility.

Eindnoten:

1 M. ter Braak, *De Duivelskunstenaar. Een studie over S. Vestdijk*, Amsterdam 1945, p. 14. Hereafter referred to in the text as *Duivel* with page number.
1 M. ter Braak, *De Duivelskunstenaar. Een studie over S. Vestdijk*, Amsterdam 1945, p. 14. Hereafter referred to in the text as *Duivel* with page number.
2 J.J. Oversteegen, *Vorm of Vent. Opvattingen over de aard van het literaire werk in de Nederlandse kritiek tussen de twee wereldoorlogen*, Amsterdam 1970, p. 440.
3 Thomas Mann, *Meistererzählungen*, Zürich 1945, p. 130.
4 S. Vestdijk, *Lier en Lancet*, I, 's-Gravenhage-Rotterdam 1939, p. 94, 109 en 111.
5 Of course I know what Ter Braak means but as any teacher knows, there's a great difference between what is meant and what is stated.
6 S. Vestdijk, *Gestalten tegenover mij. Persoonlijke herinneringen*, Den Haag 1962, p. 63.
7 S. Vestdijk, *Verzamelde Gedichten*, I, Amsterdam-'s-Gravenhage 1971, p. 9.
8 S. Vestdijk, *De leugen is onze moeder*, Den Haag 1965, pp. 12-13.
9 'Hôtel du Grand Miroir', in *Berijmd Palet, Verzamelde Gedichten*, I, p. 68.

10 Paul Valéry, *Variété II*, Paris 1930, p. 214, 212-13.
11 Paul Valéry, *Morceaux Choisis*, Paris 1930, p. 275.
12 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York 1975, p. 7-8.
13 Oversteegen, *Vorm of Vent*, p. 462-3.
14 Valéry, *Morceaux Choisis*, p. 280.
15 Oversteegen, *Vorm of Vent*, p. 439.
17 S. Vestdijk, *De leugen is onze moeder*, pp. 205-7.

M*arnix Gijsen*

Ik heb aan de Forumtijd met Menno ter Braak maar een onduidelijke herinnering. We vergaderden eens in Rotterdam, de Zuid- en Noord-Nederlandse redacteuren. Er werd gebabbeld. Dat begon om 2 u. 's namiddags. Toen het vijf uur geworden was, en na een twintal borrels, zei Menno ter Braak: "Nu heb ik tien, of was het twaalf, borrels gedronken en mijn geest is nog even klaar als tevoren."

Toen riepen Maurice Roelants en ik: "Waarom drink je dan, verdorie"

Marnix Gijsen

Dr. Dumay verliest..
Aantekeningen bij een aangename kennismaking
Hein Leferink

7 augustus 1977: De morgen na mijn verjaardag. Een juweel van een kater, een volmaakt daarbij passend soort regen, en dus weerzin bij de gedachte dat ik vandaag aan de slag moet, wil ik op korte termijn iets zinnigs schrijven over *Dr. Dumay*. Die rare ‘daad-van-eenvoudigerechtvaardigheid’-obsessie waarmee iedere literair-historicus geplaagd wordt, heeft me namelijk op het idee gebracht om me wat in te spannen voor juist dit boek, door bijna niemand (denk ik) meer gelezen en ook door mijzelf in geen tien jaar meer ingekeken. God zegene de greep: het weerzien is me tot nu toe maar matig bevallen.

Vraag Eén, tamelijk geschikt voor een weerbarstige dag als deze (en alleen daarom vraag Eén): hoe oud was Menno ter Braak eigenlijk precies toen hij *Dumay* schreef en wat was er ook al weer met die Berlijnse verloofde van hem?

Ik breng de dag lezend en bladerend door en leer, onder veel meer, dat *Dr. Dumay verliest....* (aanvankelijk bedacht met de titel *Jan en zijn kleine Zeemeermin* ‘of zooiets’) is geschreven tussen eind augustus 1931 en eind augustus 1932, daarna in afleveringen in *Forum* heeft gestaan en in het vroege najaar van 1933 in boekvorm is uitgekomen[1]. Ter Braak was dus pas 29-30 jaar oud toen hij de roman schreef, wat me een beetje treft nu ik het me realiseer, want ik heb bij het lezen toch steeds het gevoel gehad in het gezelschap te zijn van een wat oudere schrijver. Komt het omdat Dumay - in sommige opzichten een zelfportret van Ter Braak - 34 jaar is en tòch al niet zo'n jeugdige indruk maakt? Of omdat Ter Braak voor mij bij uitstek ‘een schrijver na zijn dertigste jaar’ is en ik, aan hem denkend, ook altijd die portretten vóór me zie, waarop hij zit te doen alsof hij leest of schrijft, keurig gekamd en geschoren, in driedelig maatkostuum, een lorgnet op zijn neus, de lippen op elkaar geklemd: bijna een embleem - als je niet beter wist - van zo'n ernstig levend geestelijk mens uit de *Politicus*, halverwege de dertig, en in het genot van een beschaafd beroep?

Over het verlovingsavontuur word ik uit de briefwisseling met Du Perron niet veel wijzer dan ik al was uit *Het land van Herkomst*, een boek dat je natuurlijk niet op zijn woord mag geloven. De brieven waarin het gaat over G.G., zijn trouwens behoorlijk gecensureerd. Maar de feiten lijken, in het kort, de volgende: Ter Braak, die een paar jaar eerder een verloving had verbroken, ontmoet rond Kerstmis 1930 in Berlijn deze G.G., een meisje van achttien, maar al een kennis van jaren her, omdat ze vlak na de Eerste Wereldoorlog - en naar het schijnt ook later nog - als Duits oorlogskind in Eibergen had gelogeerd om op verhaal te komen. Hij wordt verliefd op haar (‘In de afgeloopen week heb ik hier zonderlinge dingen gedaan’) en denkt - in de woorden van Ducroo/Du Perron - plotseling roeping te hebben voor het huwelijk. Blijkens Ter Braaks brieven trekt het meisje hem vooral aan omdat ze zo gewoon is, van verstand en ontwikkeling (en ook van afkomst?[1a]), en in tegenstelling tot hemzelf zo spontaan en zonder omwegen reageert: ‘ik geloof dat dit voor mij uitsteekend of doodend zal zijn: dat heb ik af te wachten. Er zitten natuurlijk ook eenige

heilslegergevoelens bij me voor, maar die tracht ik zooveel mogelijk te desavoueeren'. Ter Braak verlooft zich, met de bedoeling om in het voorjaar van 1931 te trouwen. ‘Merkwaardig overigens is, dat de menschen, die mij zoo half kennen, zich allemaal bezorgd maken (of ze het zeggen of niet) over mijn ‘mésalliance'; ze zien in mij een doorgefourneerd intellectualist en vergeten, dat ik'

toch niets anders wil zijn dan een candidaat voor het eenvoudige'. (Ducroo: 'Hij zag het intellect superieur samenlevend naast een wonder van passiefheid en dacht dat een domme vrouw de sluwste vondst was van de intellectuele man'). G.G., die zich - volgens Ducroo - meteen Frau Doktor voelde, geeft alvast haar betrekking op. Begin maart 1931 komt ze naar Rotterdam, maar het weerzien loopt helemaal mis en G.G. neemt al weer snel de trein terug, lijkt het. Du Perron, die de feiten vrij realistisch schijnt te hebben geromantiseerd: 'En het verliep catastrofaal: met een onoverwinnelijke afkeer om met een vrouw samen te wonen van zijn kant, met een telegram over een zelfmoordpoging van haar kant. Geschrokken reisde Wijdenes naar Berlijn en las in de trein, geboeid als nooit tevoren, *Jenseits von Gut und Böse*. In Berlijn moest hij nog even optreden in een zielige, maar daarom niet minder vermoeiende comedie; om te bewijzen dat hij toch een "Ehrenmann" was, verbond hij zich tot een toelage voor de verloren betrekking, die zijn lerarensalaris een jaar lang tot de helft terugbracht'[2]. *8 aug.:* Een paar weken geleden hield ik het alsmaar met moeite een uur uit in *Dumay;* vandaag heb ik, met alle contextinformatie van gisteren in mijn hoofd, de tweede helft van het boek in één ruk herlezen en me geen moment verveeld. Allerlei open plekken die de roman voor me had, kan ik ineens invullen en vandaag zegt *Dumay* me ook iets, omdat ik achter het boek een schrijver - om het belaste 'vent' maar te vermijden - hard bezig zie problemen en ervaringen die hèm raken en mij best interesseren, een literaire vorm te geven. Het laatste, naar uit de brieven blijkt, met een bewust kiezen van zo onopvallend, zo onoorspronkelijk mogelijke overtuigingsmiddelen - uit angst voor aanstellerij en afschuw van leugenachtige literatuur. Juist dit maakt al weer bijna, dat ik *Dumay* met hartstocht zal verdedigen tegen de eerste de beste student die er morgen tegen mij een kwaad woord over waagt te zeggen. Toch vind ik *Dr. Dumay verliest....* nog geen echt onderhoudend boek. Maar ik betrap me erop dat ik voor deze roman beoordelingsnormen begin te hanteren die ik normaal hardnekkig afwijs, omdat in de literatuur mooie gevoelens en doelstellingen me, los van de tekst, niet interesseren. Of is het gewoon zo, dat mijn achtergrondinformatie gaat leiden tot een grotere gevoeligheid voor de artistieke kwaliteiten van de roman? Ik vind het boek zoveel beter dan ik het eerst vond!

9 aug.: Dat *Dumay* veel autobiografische elementen bevat - sterker: een zelfbekentenis is, met 'roode inkt' (*BW* I, p. 263) geschreven - blijkt alleen al bij een vergelijking van de verlovingsfeiten hierboven met de intrigue van de roman. Daar vinden we dr. Victor Dumay, leraar in de klassieke talen, stil levend vrijgezel, ironisch en lucide intellectueel, gespeend weliswaar van spontaneiteit en lichamelijke flair, maar met een grote behoefte om niet méér te zijn dan een gewoon mens, wars als hij is van alle poespas en conformisme in het zogenaamde intellectuele milieu. Een bezoek aan zijn vroegere studievriend Max Donner, griffier bij een kantongerecht en daarnaast huisvader en poëet, verscherpt bij Dumay het besef van de geestelijke corruptie onder kunstenaars en intellectuelen; maar de idyllische omgeving waarin Max leeft - het stille stadje, de paradijselijke tuin, de lieve vrouw, het schattige kind - versterkt anderzijds bij Dumay het verlangen naar een eigen, eenvoudig en zonnig geluk. Tijdens de treinreis terug slaat hij - in een plotselinge behoefte aan een spontaan, romantisch heldengebaar - een dronken boer neer, die een meisje in de coupé lastig valt. Het meisje, Karin Laurens, en Dumay vallen elkaar na de overwinning in de armen, en Dumay stort zich in een erotisch avontuur. In een proces

dat afwisselend (en vaak zelfs tegelijkertijd) gekenmerkt wordt door roes en redenering, komt Dumay tot het besluit met Karin te trouwen: in een huwelijk met háár (een 'gewoon' meisje, zonder schijn-cultuur, spontaan en 'geniaal' van echtheid) ziet hij de laatste stap naar het gewone leven. De onderneming strandt echter op het plotselinge inzicht dat Karin in haar soort even onecht en corrupt is als de eerste de beste 'intelligente vrouw' die is voorzien van Bach of kunstnaaldwerk; het visioen van een leven met z'n tweetjes ('Hè Vic? Niemand anders dan wij tweetjes, hè?') vervult hem plotseling met klamme angst. Dumay breekt met Karin, maar het lukt hem niet haar te overtuigen van zijn 'waarheid', die voor haar niet meer is dan de waarheid van een oplichter. Karin dreigt met zelfmoord, maar alle verantwoordelijkheid die Dumay voor haar en voor zijn eigen handelen voelt, slaat om in afkeer als hij de armzaligheid doorziet van haar chantagepogingen: veronal in plaats van een revolver, en misschien zelfs dit nog een comedie. Hij voelt zich geen partij meer en vereffent zijn rekening door Karin schadeloos te stellen voor de baan die zij heeft opgegeven. Moraal (in míjn interpretatie van het boek): ook intelli-

gente, naar 'waarheid' en een waardige levensstijl zoekende mensen, blijken ééns aan de beurt te komen voor hun 'huiskamerroman'; in hun behoefte aan romantiek laten ook zij zich verblinden; en hun romantiek is niet van beter allooi dan de burgerromantiek van Karin en haar soortgenoten, die zij altijd dachten te doorzien. Dumay zal 'het gewone' ergens anders moeten zoeken.

Dit is de hoofdraad van het boek. Als belangrijkste nevenfiguur treedt nog Marie Warren op, een 'intelligente vrouw', platonische (?) vriendin van Dumay. Ook zij beleeft iets wat op een liefdesavontuur lijkt, met de cavalerieofficier George Lissens, een niet al te slim, maar bij gebrek aan culturele pretenties best sympathiek 'sabeldier'. Marie echter laat zich door háár romantische behoeften niet overspelen: ze doorziet het verraderlijk karakter van haar eigen gewoonheidsverlangens en beseft slechts te kunnen leven naast iemand van het soort Dumay - en als het even mag, graag naast Dumay zelf. Het boek eindigt met Dumay die Marie's hand neemt; het lijkt erop dat hij dit in de toekomst vaker zal gaan doen.

11 aug.: Terwijl ik bezig was met Dumay als kandidaat voor het eenvoudige, schoot me te binnen dat Ter Braak ergens in *Politicus zonder partij* zijn roman ter sprake brengt, juist met het oog op die 'gewoonheid'. Opzoeken dus. Met als gevolg dat het nu twee dagen later is, ik niets ben opgeschoten met *Dumay*, maar wel voor de tweede keer in mijn leven het avontuur van de *Politicus* achter me heb. Wat een goed boek blijft dit, en hoe futiel zijn mijn bezwaren tegen sommige stellingen bij dit éne superieure: iemand die zich leeg denkt op zijn waarheden en troost vindt in het onderweg ontdekken van steeds nieuwe tegenstrijdigheden; iemand ook die je dwingt om je op jezelf terug te trekken en te zeggen - hier en nu, 't geeft niet hoe onbeholpen - wat jíj vindt tegenover wat híj zegt. Ik merk dat ik veel minder weerloos ben tegen Ter Braaks retorisch vernuft dan 15 jaar geleden. Toen was hij me vaak te slim af en raakte ik zo geïmponeerd, in de behoefte aan voorbeelden die je hebt als je 20 bent, dat ik me een paar jaar lang bij al mijn reacties op mensen en toestanden afvroeg: wat zou Menno Ter Braak hebben gedacht of gedaan? Door schade en schande heb ik dat gelukkig afgeleerd en van de weeromstuit ben ik toen jarenlang uit Ter Braaks buurt gebleven, maar in het volgend jaar zal hij me wel weer behoorlijk gaan bezighouden. Want al herken ik een verleden tijds-accent in de accenten waarmee Ter Braak sommige van zijn preoccupaties onder woorden brengt, *Politicus zonder partij* is in de afgelopen dagen voor mij, die toevallig ook behept is met niet veel anders dan achterdocht tegen eigen en andermans waarheden en een even maniakale angst voor verstarring, een onthutsend persoonlijk weerzien geweest. Eindelijk weer een boek waarbij je niet hoeft te denken: voor een Hollands boek is het niet gek. Niet te geloven bijna dat dit de schrijver van *Dumay* is.

14 aug.: Wat een onzin, die laatste regel hierboven! Ik ben sinds twee dagen bezig met een nauwkeurige analyse van *Dumay* en ik begin te ontdekken dat ook de romanschrijver Ter Braak bijzonder aantrekkelijke kwaliteiten heeft. Om maar één belangrijk ding te noemen, belangrijk vooral omdat je altijd weer leest over Ter Braaks gebrek aan 'mensenkennis' en 'verbeeldingskracht': hij bezit het vermogen om in zinnetjes waarin hij een handeling, een gebaar of een korte gedachte weergeeft - zinnen die meestal heel terloops en vaak nog chichématig klinken - een karakter,

een stemming of een situatie uiterst laconiek, maar haarzuiver op te roepen. Zo maar een reeks voorbeelden op een hoop, uit hoofdstuk 9:

> *Zalm, kaviaar, sardines, toast, alles in orde. Wacht, sigaretten! En nu de champagne nog! Stuk voor stuk liet Dumay zijn aankopen de revue passeren. Hij had dit soupertje niet aan de zorg van juffrouw Van der Wall willen overlaten; hij had haar uitgestuurd en was beladen met pakjes thuisgekomen; zelfs aan bloemen had hij gedacht. De kamer bezweek er bijna onder; op de boekenkasten, in de glazen bol op het bureau, op het rooktafeltje stonden bloemen, waarvan de zware geuren hem telkens bevreemdden, als hij de deur opende; hij had geen sigaar gerookt en in zijn eigen omgeving gezeten als een logé, met een spichtige damessigaret tussen de lippen. Voorzichtig zette hij de fles champagne tussen de schaaltjes en maakte schemerlicht. Het was warm; door de ramen kwamen de straatgeluiden naar binnen huppelen. Zij waren dezelfde gebleven, maar zij sprongen in een verklede kamer, die lag te wachten op een gebeurtenis, een buitennissigheid. Het is goed, dat zij nu hier komt, dacht Dumay.* [....] *Straks zullen wij samen champagne drinken, en het zal het begin zijn van een nieuw leven.*
>
> *Hij streek over de donkere buik van de zware fles, nam de beide elegante glazen op en stootte*

ze zachtjes tegen elkaar aan, zodat ze dartel rinkelden.
[....]
Karin was boven. Zij stak Dumay haar lippen toe.
'O foei jongen, wat woon jij hoog! Maar nu ben ik er toch eindelijk.' Zij kroop in zijn armen, praatte in zijn oor.
'....en nu ik er ben, raak je me niet meer kwijt, nu krijg je me nooit meer weg! Hoor je? Nooit meer!'
Met geweld trachtte Dumay zijn gedachten terug te schroeven; maar zijn handen, die wanhopig begonnen te liefkozen, waren van hout.
'Ben je blij, Vic, dat ik er ben? Of heb je er al spijt van? Zeg, heb je er spijt van?'
Coquet trok zij hem aan zijn neus. Hij grijnsde. 'Ik ben geweldig blij, dat je er eindelijk bent....' Het klonk hem als een erbarmelijke toneelphrase maar hij zag, dat zij niets merkte. IJverig begon hij haar hoed en mantel af te nemen; beweging, gebaren, dat brengt afleiding! Toen schoof hij haar zijn kamer binnen en sloot de deur achter zich.
'Dit is nu mijn kamer', zei hij neutraal.
Zij bleef bij de deur staan en keek verrukt rond. Hij nam haar waar, terwijl zij haar ogen over de meubels, het soupertje, de diepe boekenkasten liet dwalen. De obsessie van de trap was uit zijn gedachten verdwenen en had plaats gemaakt voor een roekeloze onverschilligheid. Het zal wel overgaan, zei hij bij zichzelf. [.....] (*V.W.* II, p. 275-278).

Ik kan het niet helpen, ik vind dit verrukkelijke schrijfkunst: pure oppervlakte-notities voor het merendeel, die echter - als je ze maar oplettend leest - een heel netwerk van uiterst subtiele psychische nuances paraat houden. 't Is bíjna een stukje Stendhal!

Al met al ben ik vandaag in een nederige stemming, want ik moet mezelf bekennen dat ik weer eens een boek alleen maar heb geconsumeerd. *Dr. Dumay* vraag een slimmer en geëngageerder soort lezer dan ik tot nu toe ben geweest. Maar ik kan twee redenen noemen waarom het boek in eerste instantie langs me heen is gegaan. Ten eerste eist *Dumay*, als ieder boek, een eigen leestempo, en dat leestempo blijkt hier - ondanks de zeer vlotte verhaaltrant - andante moderato. Ter Braak heeft veel moeite gedaan zo droog, zo strak mogelijk te schrijven; hij geeft essentialia en hoopt dat een actieve lezer, een goed verstaander, deze neemt voor wat ze zijn en ze gebruikt om er zelf een genuanceerde verhaalwereld om heen te bouwen. Ter Braaks stijl is vaak het understatement, soms het persiflerende overstatement, maar altijd heeft zijn vertellen het 'tongue-in-cheek'-accent van een sardonisch observator. Wie dit niet doorheeft of er niet van houdt, ontgaan alle charmes van het boek. Het gekke is dat ik een groot zwak heb voor dit soort literatuur, maar bij *Dumay* pas na veel moeite op de juiste golflengte ben gekomen. Dat is niet alleen een zaak geweest van een te hoog leestempo. Het misverstand is ook te wijten (vind ik) aan het boek zelf. *Dumay* is namelijk in zijn genre geen perfect boek; Ter Braak is er niet in geslaagd het procédé overal vol te houden of goed toe te passen. Behalve dat de roman hier en daar in de dialoog van die grappige gezegden bevat die je je tenen bij elkaar doen knijpen - 'Hollandse romanleukheid', volgens Du Perron- (*B.W.* I, p. 401) staan er in *Dumay* hele gedeelten die volgens mij jammerlijk uit de toon vallen: de bladzijden b.v. waar Mr. Max Donner zonder lorgnet zijn weg moet zoeken door de stad en in

een hoerenkast verzeilt (hoofdstuk 3), maar vooral de gedeelten waarin Karin Laurens en haar moeder zonder Dumay optreden (hoofdstukken 5, 6, 8). In die laatste hoofdstukken stond Ter Braak voor de opgave gewone, kleinburgerlijke mensen te tekenen. Ik kan langzamerhand wel zien dat hij heeft geprobeerd portretten en situatieschetsen te leveren die zowel realistisch als een beetje satirisch zouden zijn: de geestelijke onzindelijkheid van het gewone milieu moest worden tentoongesteld. Maar deze bladzijden zijn naar mijn smaak mislukt, en zelfs als pastiches van burgerlijk-realistische romantechniek - zo ze dat al zijn - 'doen' ze het hier niet, bij mij althans. Ik vind ze rondweg gênant om te lezen, omdat ze me midden in die even ranzige als drakerige sfeer plaatsen, die me zo tegenstaat (en die Ter Braak zo tegenstond) in zoveel 'uit het leven gegrepen' Nederlandse romans van de jaren '20 en '30. Dat ik dit benepen, in feite door en door hitsig soort realisme ook bij Ter Braak tegenkwam, mèt alle bête en emfatische stijltrucs die het genre kenmerken, heeft me zo geërgerd, dat het mijn lectuur van *Dumay* tot nu toe flink heeft bedorven. Eigenlijk onvergeeflijk dat hij niet naar Du Perron heeft geluisterd en deze hoofdstukken tot op hun allernoodzakelijkste minimum geschrapt; het was, geloof ik, helemaal niet zo moeilijk geweest als Ter Braak toen dacht, en *Dumay* zou, in zijn soort, een juweel van een boek zijn geworden (*B.W.* I, p. 271-283, 340, 345, 417- 420; *B.W.* II, p. 182-183,201-202).

aug.: Geen zin meer om nog te gaan mopperen over andere dingen die me in *Dumay* niet bevallen, zoals het teveel aan dialoog hier en daar, waardoor het effect van laconieke snelheid soms onnodig de mist in gaat[3]; of Ter Braaks onhandigheid in 'stream-of-consciousness'-techniek (*'....magnus, maior, maximus....* Chez Maxim's. Max Donner. Hoe zou het met Max Donner gaan? Hij moet nu al twee jaar getrouwd zijn.... Wat een heerlijke zon....' - dat soort dingen (*V.W.* II, p. 150-151; zie ook p. 183, 219-220); het overbodig uitspinnen ook van bijfiguren als Dumay's huishoudster juffrouw Van der Wall, de zakenman Lisse, en met name de leerling Jean Wood, die in hoofstuk 1 een teveel aan zelfstandige innerlijke karakterisering krijgt om goed te praten dat hij in hoofdstuk 4 ineens aan zijn begrafenis toe is. (Of zou dit laatste voorbeeld van zo'n op het eerste gezicht wat onzorgvuldige en ook nog goedkope romantechniek wéér een signaal zijn voor dat opzettelijk gechargeerde vaudeville- of stuiversromankarakter dat ik langzamerhand begin te lezen onder de regels van dit op het oog zo conventionele psychologisch-realistische boek?).

Maar alle fouten en onhandigheden kunnen me weinig meer schelen, nu ik me ronduit begin te vermaken met *Dumay*.

18 aug.: In een brief aan Du Perron zegt Ter Braak over Victor van Vriesland, die *Dr. Dumay* had gerecenseerd en geschreven dat het boek niet meer was dan een traditionele psychologische roman, in zijn soort uitstekend, maar wegens het gebrek aan inhoud toch eigenlijk beneden Ter Braaks stand van 'persoonlijk' denker en cultuurcriticus: 'Overigens meen ik, dat hij *in den kern* er naast is; al is de stijl hier en daar misleidend, *Dumay* is wel degelijk een roman met een probleem, het probleem van de "gewoonheid". Misschien houdt het verband met elkaar, dat Vic dit probleem niet ziet *en* dat hij niet op Max Donner is ingegaan'[4].

Ik vraag me af: zou ìk die 'gewoonheid' als kernthema uit *Dumay* hebben gehaald als ik niet toevallig *Politicus zonder partij* had herlezen, een boek dat Van Vriesland niet kón kennen? Is *Dumay* een geslaagde of belangwekkende ideeënroman?

In *Politicus zonder partij* is 'gewoonheid' een belangrijk en positief criterium in Ter Braaks poging om een nieuwe waardehiërarchie te formuleren tegenover de voze waardebepalingen waaraan volgens hem theologen, filosofen, wetenschapsmensen, kunstenaars en andere vertegenwoordigers van 'de geest' zich schuldig maken, waardebepalingen die Ter Braak doorziet als niets anders dan vermommingen van 'belangen', die ook nog de zijne niet zijn. Hij schrijft:

> *Ik vond* [*bij allen die ik werkelijk als mijn geestelijke meerderen moest erkennen*] *allerlei kenmerken, die een reactie tegen de oude hiërarchie uitdrukten: een gemeenschappelijke afkeer van het verheven gezicht bij de gebruikelijke verheven dingen, een gemeenschappelijk verzet tegen het toepassen van abstracte vaktermen, als het om dingen ging, waarin wij overeenstemming trachtten te bereiken, een gemeenschappelijke voorkeur voor de eenvoudigste, geïmproviseerdste gesprekstoon, maar zonder opzettelijke populariteit, bij het aanroeren van onderwerpen, die een volledige inzet vereisten. Dit schijnbaar 'gewone' in al deze mensen fixeerde mijn aandacht een tijdlang zozeer, dat ik als gevolg van mijn heftige reactie tegen de oude hiërarchische waardebepaling telkens voor*

de verleiding bezweek om in die 'gewoonheid' het speciale criterium ener nieuwe rangorde te vermoeden; 'gewoon zijn', zich uitdrukken door het 'gewone woord', werd voor mij een ogenblik een vorm van zwarte magie. Magie tegen de magiërs van de geest.... De 'held' van mijn roman Dr. Dumay verliest.... *wordt het slachtoffer van deze illusie* [....]; *hij meent, dat het hem mogelijk is, terug te keren tot de gewoonheid en gemene zaak te maken met een burgermeisje;* dégoût *van de geestelijke mens en zijn hiërarchie verbindt zich met de verwarrende sfeer van het avontuur, zodat hij zijn instinct overhaast interpreteert en in een verkeerd berekende daad wil omzetten. Het ligt, achteraf, voor de hand, waarom dr. Dumay moet verliezen: hij wil terug, hij stelt de zaak te simpel als een hereniging met het volk, alsof het volk een verloren vaderland ware; en als een mirakel treft hem het nuchtere, maar in een bepaalde constellatie gemakkelijk te vergeten feit, dat de gewoonheid even geestelijkcorrupt is als zijn eigen milieu, waaraan hij ontgroeide.* [....] *Maar al is het schijnbaar gewone, dat in mijn meerderheidserkenning ligt opgesloten, dan ook niet het gewone van de burgerman, het is niettemin een formule die bestaansrecht heeft. De gewoonheid in mijn betekenis is b.v. een afdoende grensbepaling tegenover allen, die nog in een bijzondere* on*gewoonheid hun heil zoeken en menen, dat men met de geestelijke criteria of een aantal in het gelid verslonden boeken zich boven de barbaren verheft; inderdaad, wij voelen ons één met de burgerman*

tegenover ieder soort geestelijke élite om koning Nobel (V.W. III, p. 162-163).

Met *Politicus zonder partij* in je hoofd, zie je waarschijnlijk duidelijker dan anders hoe Ter Braak al in *Dumay* door deze formule van het gewone sterk werd gecharmeerd. Je beleeft figuren als Max Donner en zijn vrienden - 'mensen van intellectuele standing', zoals Max het uitdrukt - als zwendelaars met de geest en ook ervaar je Dumay als iemand die (voorzichtig) op weg is naar een breuk met zijn milieu en daarbij de fouten maakt die Ter Braak hem in de *Politicus* aanwrijft. Toch boeit mij *Dumay* niet allereerst om de wijze waarop Ter Braak, volgens zijn zeggen, het probleem van de gewoonheid hier aan de orde heeft gesteld. Misschien is het omdat ik nooit last heb van een behoefte om me te herenigen met het volk, maar ik kom er niet goed achter wàt het nu precies is, tenzij doodgewone verliefdheid, dat bij Dumay de behoefte doet ontstaan om gemene zaak te maken met een burgermeisje: het intellectuele milieu van 1933 zal toch niet alléén maar vrouwen hebben opgeleverd die Bach voor je gingen spelen als je slechts zin had in een kopje thee? Ik vind dat in de roman het bestaan van precies déze behoefte niet erg duidelijk naar voren komt, noch helder wordt gemotiveerd. Het verlangen lijkt mij niet méér te zijn dan een toevallige, door een ontmoeting bepaalde concretisering van een veel diffuser *en* fundamenteler gewoonheidsverlangen: een verlangen dat in de allereerste plaats samenhangt met Dumay's gecompliceerde, door en door onspontane karakter. Hij leeft voortdurend in het besef dat hij in zichzelf verdeeld is (geestlichaam, verstand-gevoel), als gevolg daarvan 'natuurlijkheid' mist en naar buiten een rol speelt. En daarvan wil hij, volgens mij, in de eerste plaats af: hij wil een gewoon mens zijn, een mens die niet voortdurend aan zijn figuur loopt te denken. Want dat is wat Dumay in het hele boek het allermeest doet.

Het probleem van de gewoonheid heeft dan ook, naar mijn mening, in *Dumay* veel minder sterke ideologische, cultuurkritische kanten dan het in *Politicus zonder partij* heeft, en voor zover het die kanten heeft, missen ze voor mij overtuigingskracht. Het lukt mij b.v. niet om Max Donner serieus te nemen als vertegenwoordiger van de geest; daarvoor is het portret dat Ter Braak van hem tekent veel te oppervlakkig-karikaturaal, ook al schijnen dan Binnendijk, Engelman en Otten model te hebben gestaan(*BW* I, p. 287). Iemand als Max Donner is de moeite van een *Politicus zonder partij* niet waard. En ook mist de figuur Dumay alle brutale demaskeerzucht die Ter Braak van de *Politicus* zo overvloedig bezit: hij staat, met al zijn zelfkennis en doorzicht, nog pas aan het begin van een breuk met de gevestigde orde, en ik zie hem, ook met Marie aan zijn zijde, nog in geen jaren een boek schrijven dat de wereld schokt. Nee, *Dr. Dumay verliest....* is ook voor mij in de eerste plaats boeiend als psychologische roman, als beschrijving van een geval: een heer met last van romantiek, en die daardoor bijna verloedert.

19 aug.: Hoe beter ik de roman lees, hoe boeiender ik deze Victor Dumay gaan vinden. Als lezer ben ik langzamerhand precies zo met hem bezig als ik in het leven bezig kan zijn met sommige mensen die me intrigeren: vreselijke nieuwsgieringheid naar wat er broeit onder de opperhuid, gespitst op ieder signaal dat een geheime kant, de eigenlijke kant, verraadt. Dat Dumay en zijn avontuur 'een uitkleedpartij [van Ter Braak] zonder weerga' (*B.W.* I, p. 263) zijn, maakt het lezen wel extra pikant,

maar als het erop aankomt doet het aan mijn geboeidheid niet veel toe. De figuur zelf en de wijze waarop Ter Braak hem in dit boek aanwezigheid verschaft, vind ik al amusant en geslaagd genoeg. Een paar notities slechts:

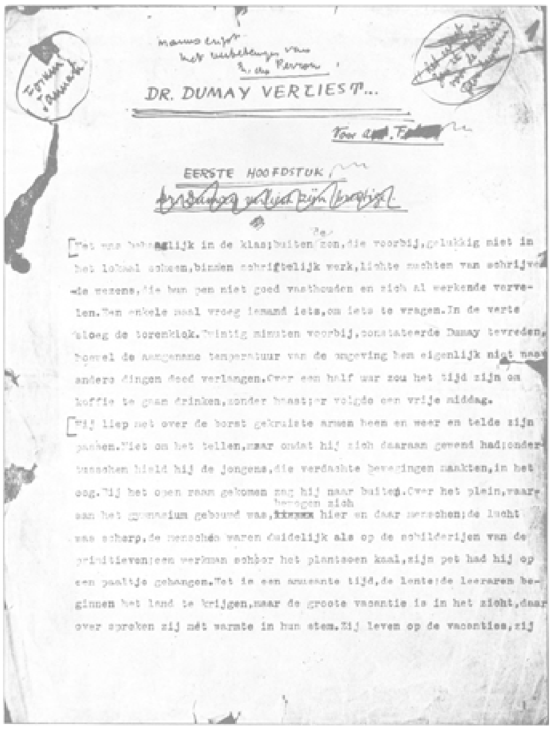
De eerste kennismaking met Dumay lijkt het kennismaken met een heer van stand, ‘aan keurige gewoonten gebonden en door een gedienstige huishoudster tot een tam huisdier gedrild’. (*VW* II, p. 158). Maar allerlei subtiele tekens verraden dat binnen in dat bedaarde heren figuur een ander, veel jongensachtiger, gevoelig en ongedresseerd iemand is opgesloten, die hardnekkig zit te kloppen om naar buiten te mogen. Dumay is een schoolvoorbeeld van een geremd mens: hij zit, om zo te zeggen, niet lekker in zijn lijf en zijn gevoelens, en de kwetsbaarheid die daarvan het gevolg is, maakt hem voor niets zo bang als voor gebrek aan goede smaak, bij zichzelf en anderen. In tegenstelling tot wat je vaak leest, is Dumay niet zo maar een cerebraal of intellectualistisch iemand. Hij is alleen te intelligent om allerlei gevoelens en handelingen vanzelfsprekend te kunnen vinden en leeft dan ook in een bovenmatig ontwikkelde bewustheid van eigen persoon en optreden. Het denken aan zijn figuur en het spelen van de rol van evenwichtig en ironisch heer is hem tot een tweede natuur geworden. Maar Dumay is veel te slim om dat spel niet te doorzien, en juist de ambivalentie en onzekerheid die daardoor bij hem bestaan (eigenlijk ben

ik wie ik niet ben, hoe raak ik van dit spel af, hoe word ik ‘gewoon’ zonder me belachelijk aan te stellen?) roept Ter Braak schitterend op, in het begin van het boek en later. Je moet er echter wel goed voor lezen. De deukjes b.v. die Dumay's prestige oploopt in de eerste twee hoofdstukken - dat klapje op (nota bene) zijn billen, die smakeloze botsing met een slagerjongen, die gezwollen knie waardoor hij zich op zijn ongemak voelt in de nabijheid van Marie, de blunder die hij tegenover haar denkt te hebben geslagen omdat hij in de précaire situatie zijn warmere gevoelens voor haar eventjes heeft laten gaan - en anderzijds de beslissing om zijn snor te laten afscheren (een gril van Marie en voor Dumay de eerste schuchtere poging om uit zijn gewone vel te kruipen): het zijn allemaal belachelijke futiele dingen, maar dank zij Ter Braaks geraffineerde en ingehouden schrijfwijze lukt het mij ze te ervaren als evenementen van het grootste belang voor iemand die met zo'n dunne huid door het leven gaat als Dumay doet. Opvallend, en een detailstudie meer dan waard, is hoe zorgvuldig de karakterisering van Dumay in de eerste vier hoofdstukken draait om sleutelwoorden als (bij voorbeeld): eerlijkheid / vermomming / acteren / spelen / verdedigen / vechten / beheersing / zotheid / belachelijkheid / beschaamdheid / roekeloosheid / avontuur / frivoliteit / flair / stijl / virtuositeit / weerloosheid / bedwelming / cerebraliteit / gewoon zijn. Hoe goed ook faseert Ter Braak het proces waarin Dumay steeds meer uit zijn gewone doen raakt! Na de aanvankelijke schokjes in het wankele evenwicht en het eerste opwindende experiment in zich bloot geven dat het weghalen van het snorretje is komt Dumay tot een duidelijker en illusielozer lijk op zichzelf, via de uitnodiging tot een bezoek die hij van Max Donner ontvangt en de herinneringen aan de gemeenschappelijke studietijd die hem daarbij overvallen. De begrafenis van Jean Wood versterkt ineens het besef van: ik moet veranderen, als ik morgen dood ga is mijn leven een mislukking en een comedie geweest. Het bezoek aan Max Donner plaatst het verlangen naar natuurlijkheid en spontaneïteit nòg sterker op de voorgrond, vermengd nu ook met een gevoel van: ik ben eigenlijk niet gelukkig, ik ben eenzaam. Hoofdstuk 5 geeft dan de treinscène, de eerste belangrijke ontwikkeling. Ik vind die scène een meesterstuk van sardonische schrijfkunst, even realistisch als grotesk. Ter Braak weet voor de lezer die ik ben volkomen aannemelijk te maken dat Dumay, die nooit en ook nu niet geneigd is tot het spelen van een heldenrol, toch na dat bezoek aan Max Donner plotseling wordt overmand door het verlangen om één keer in zijn leven iets spontaans, iets roekeloos onverwachts te doen. Hij raakt even zijn remmingen kwijt en handelt - zoals dat dan meestal gaat met onspontane mensen - meteen behoorlijk ‘overdone’; maar wel hoort hij het woord ‘belachelijk’ ongesproken in zichzelf. (*V.W.* II, p. 222). Door het succes wordt Dumay echter zo meegesleept dat hij half gaat geloven in zijn heldenrol. Hij *speelt* en hij *is* de Don Quichotte die ‘leeg en triomfantelijk tegelijk’ Karin Laurens kust, ‘zijn dankbare slavin, zijn oorlogsbuit’. (*V.W.* II, p. 223).

De hoofdstukken 6-8 bevatten ook weer vele uitzonderlijk goede bladzijden. Uitstekend is vooral de manier waarop Ter Braak de opzienbarende omslag in Dumay's optreden, gevolg van zijn verliefdheid, concretiseert. Ineens gaat de karakterisering helemaal draaien om sleutelwoorden die in de sfeer liggen van energie, spontaneïteit en sportiviteit: spanning / een verend wedstrijdgevoel (vele malen herhaald!) / geen zweem van twijfel / een gevoel of alles vanzelf gaat / veerkrachtigheid / lopen, lopen: een groot genot / een gevoel alsof hij danspassen moest maken / alleen het heden dat telt / het plezier van een straatjongen /

schaamteloosheid / overrompelen / roes / doortastendheid / spelenderwijs handelen - en natuurlijk opnieuw: gewoon zijn, ‘een voorrecht’. Maar heel opvallend keert ook in deze bladzijden steeds weer de term ‘spel’ terug. De lezer weet dat Dumay, en Dumay weet dat hijzelf tot op grote hoogte een spontaan iemand *speelt*. En Dumay zit voortdurend te kijken hoe dat is en voelt: een minnaar-die-van- wanten-weet. (Zie met name de scènes van het bioscoopbezoek en de havenwandeling: magnifieke amoureuze kitsch).

Ook in de tweede helft van het boek brengt Ter Braak een heel goede fasering aan in het bewustwordingsproces dat Dumay ondergaat. Op de eerste roes volgt natuurlijk toch weer de twijfelzucht, het zich afvragen: ben ik mezelf niet aan het bedriegen? Voorlopig beslecht Dumay zijn tweestrijd met het inzicht dat hij doodgewoon - simpeler kan het niet - van Karin houdt en dat een huwelijk met iemand als haar beantwoordt aan diepe verlangens naar alledaags geluk: ‘[...] ik ben iemand, die graag omkijkt, als hij leest, naar een ander, die er is, alleen maar *is*. Dat is een teken’. (*V.W.* II, p. 250). Na een nieuwe fase van energiek en doelgericht handelen ontstaat dan in hoofdstuk 9 - dat ik iedere keer weer met plezier lees - een eerste crisis bij Du-



DR. DUMAY VERLIEST...

Voor [redacted]

EERSTE HOOFDSTUK

Het was behaaglijk in de klas;buiten zon,die voorbij,gelukkig niet in het lokaal scheen,binnen schriftelijk werk,lichte zuchten van schrijvende wezens,die hun pen niet goed vasthouden en zich al werkende vervelen.Een enkele maal vroeg iemand iets,om iets te vragen.In de verte sloeg de torenklok.Twintig minuten voorbij,constateerde Dumay tevreden,hoewel de aangename temperatuur van de omgeving hem eigenlijk niet naar andere dingen deed verlangen.Over een half uur zou het tijd zijn om koffie te gaan drinken,zonder haast;er volgde een vrije middag.

Hij liep met over de borst gekruiste armen heen en weer en telde zijn passen.Niet om het tellen,maar omdat hij zich daaraan gewend had;ondertusschen hield hij de jongens,die verdachte bewegingen maakten,in het oog.Bij het open raam gekomen zag hij naar buiten.Over het plein,waaraan het gymnasium gebouwd was,bewegen zich hier en daar menschen;de lucht was scherp,de menschen waren duidelijk als op de schilderijen van de primitieven;een werkman schoor het plantsoen kaal,zijn pet had hij op een paaltje gehangen.Het is een amusante tijd,de lente:de leeraren beginnen het land te krijgen,maar de groote vacantie is in het zicht,daarover spreken zij mét warmte in hun stem.Zij leven op de vacanties,zij

Eerste pagina van 'Dr. Dumay verliest...'/ 1933

may. Hij ziet ineens dat er bij Karin vóór alles sprake is van een vulgaire nesteldrang en het denkbeeld van een heel leven, zo met z'n tweeën, verlamt hem plotseling volledig. Erg aardig wordt dan in de scène waarin Dumay en Karin een buffet en lits-jumeaux gaan kopen, Dumay's groeiende rancune tegen haar weergegeven, maar evenzeer zijn pogingen om roekeloos en in de hoop dat het went, te blijven vasthouden aan een beslissing die hij in nuchtere afweging meent te hebben genomen. Totdat even later de vergissing echt aan het licht komt en Dumay beseft dat het spel verloren is, in de groteske catastrofe van de glazen bol, een erfstuk waaraan Dumay vreselijk gehecht is en dat Karin per ongeluk uit haar handen laat vallen: een burgerlijke tragedie zoals ik die in de literatuur nog maar zelden ben tegengekomen. Er volgt een afschuwelijke dag, waarop Dumay zichzelf nauwelijks meer in de hand heeft. Die dag eindigt met de breuk, met een Dumay die wanhopig en onhandig probeert om volstrekt ‘waar’ te zijn tegenover Karin, haar te overtuigen van zijn vergissing. Maar hij stuit op even volstrekt onbegrip, en Ter Braak laat je met zeer terloopse middelen, maar heel efficiënt, Dumay's verschuivende houding ten opzichte van Karin navoelen: van berouw, medelijden, een behoefte aan zelfopoffering en een drang tot zelfhandhaving, naar verbijstering over haar onbegrip en tenslotte haat wegens ‘de domme sluwheid van haar redenering, die zijn eerlijkheid niet méér telde dan oplichtersargumenten (*V.W.* II, p. 301).

De laatste twee hoofdstukken vind ik als geheel van een iets mindere kwaliteit dan de voorafgaande, omdat Ter Braak hier soms minder strak schrijft en naar mijn smaak de dingen nu en dan net iets te veel chargeert. Maar ook hier staat het vol van verrukkelijke zinnen, en hoe is het in godsnaam mogelijk dat ik daar in het begin overheen heb gelezen? Alles bij elkaar slaagt Ter Braak er ook hier weer in de ontwikkeling van Dumay's gevoelens concreet te maken: zijn slechte geweten, zijn angst dat Karin zich iets zal aandoen, het inzicht dat hij zich heeft laten verblinden (‘Je was een kind, Dumay, met de pedanterie van een mensenkenner....’ (*V.W.* II, p. 312), zijn besluit om zijn waarheid ter plekke te gaan verdedigen, zijn paniek weer bij het horen van Karins zelfmoordpoging, en tenslotte het gevoel (na het doorzien van haar chantage): ik ben hier geen partij meer, ik ben door de stortvloed van uiterlijke en innerlijke gebeurtenissen zo geëvolueerd (‘ik vréét gebeurtenissen; alles, waaraan zij daar nu eindeloos herkauwen, heb ik al opgevreten en verteerd!’ (*V.W.* II, p. 321), dat me niets anders meer overblijft dan de materiële schade te vergoeden.

Een nieuwe ontmoeting met Marie, aan wie Dumay zijn avontuur vertelt, rondt het verhaal harmonieus af. Dr. Dumay heeft wel verloren, maar het verlies lijkt winst, zolang het resultaat ontnuchtering is en de wetenschap dat de Dumay's een zot figuur slaan als ze zo maar toegeven aan hun romantiek. Maar ook voor hen is er een eervolle plaats op de wereld - hoor ik Ter Braak denken bij het zetten van de laatste punt -, zolang die wereld minder gebrek heeft aan bevlogenen dan aan mensen die proberen ‘waar’ te zijn en zichzelf te kennen. Ik ben het gloeiend met hem eens.

22 aug.: Een dagje in de universiteitsbibliotheek doorgebracht met het bekijken van de voornaamste kritieken die er in 1933-34 over *Dumay* zijn geschreven. Ik had het wel kunnen laten, want veel heb ik er niet van geleerd. Eigenlijk blijken alleen Van Vriesland en Van Duinkerken - toch weer die twee! - een beetje opgewassen tegen Ter Braak en zijn roman. Van Duinkerken schrijft Dumay (volgens hem een hark van een vent, een intelligente, maar steriele stumper) knap en geestig de grond in,

maar je proeft het respect voor de vijand Ter Braak, een respect dat hem diens boek aandachtig heeft doen lezen, ook al wijst hij het vervolgens af, omdat een Dumay en een Van Duinkerken elkaar nu eenmaal niets te zeggen hebben[5]. Ook Van Vriesland heeft met aandacht gelezen. Hij zegt wel een paar goede dingen over het boek, maar hij heeft te weinig de ‘geheime wellust’[6] onderkend waarmee Ter Braak *Dumay* heeft geschreven. Hij doet het boek dan ook te gemakkelijk af als een traditionele roman in het psychologisch-realistische genre. Van Vriesland had, zou je zeggen, toch belangrijke verschillen moeten opmerken tussen *Dumay* en de boeken van Robbers c.s.? Maar het is duidelijk niet zo, want hij legt zelf de verbinding met Robbers en ‘den onsterfelijken Flaubert’[7]. Vreemd.

Het valt me trouwens toch op hoe weinig aandacht al die critici besteden aan de formele aspecten van het boek. Ze reageren alleen op de inhoud, en tot mijn stomme verbazing hebben velen die inhoud ronduit somber gevonden. Ze hebben het over ‘een wanhopig verhaal, door een wanhopige défaitist verteld’ (Van Duinkerken); over ‘het leven [dat]onze beste bedoelingen met teleurstelling, verveling, onvoldaanheid en leegheid [overmeestert]’ (P. de Bruin S.J.);

over ‘de onderstroom van kalm gedragen droefgeestigheid om de onbegrijpelijke zwaarte en doelloosheid van ons bestaan’ (Coenen); of - nog het mooiste - over het ‘niet kunnen leven, de toegang niet kunnen vinden tot het gebied, waar de genezende straling werkt, die men in den métaphysischen zin “leven” kan noemen’ (Coster)[8]. Tja, lezen blijkt altijd weer jezelf tegenkomen; maar ik snap niets van dit soort reacties op *Dumay*, en blijkbaar snapte Ter Braak ze zelf ook niet (*B.W.* II, p. 114, 281). Van de weeromstuit ga ik bijna nog iets zien in de recensies van Helman, Van Eckeren of Anthonie Donker: die hebben het boek tenminste niet zo loodzwaar opgenomen. Maar dat is dan ook het enige wat er van te zeggen valt. Helman heeft niet de minste moeite gedaan het boek consciëntieus te lezen, Van Eckeren heeft er weinig van begrepen en Donkers stuk is, met zijn insinuaties over geflodder aan de typemachine, dat de schrijver zelf niet serieus neemt, en zijn toch-net-niet-durven-zeggen dat hij *Dumay* niet moet, het meest laffe stuk kritiek dat ik in tijden ben tegengekomen[9].

Al met al leer ik vandaag weer dat historische afstand niet altijd een nadeel is. Ik geloof vanavond dat ik méér van *Dumay* heb begrepen dan veel tijdgenoten van Ter Braak. En heel zeker heb ik me met het boek aanzienlijk meer geamuseerd, want echt geamuseerd heeft zich, buiten Du Perron, Vestdijk en Roelants[10], in 1933 bijna niemand, lijkt het. (Vraag: is het misschien toch minder de historische afstand dan iets als ‘zielsverwantschap’ dat mij in staat stelt van *Dr. Dumay* te genieten? Moetje, om deze roman op prijs te kunnen stellen, eenvoudig zelf een flinke portie cynisme bezitten - of, zoals iemand vandaag tegen me zei: ‘intellectuelenhoogmoed’? Blijft *Dumay* een gesloten en banaal boek voor je als je deze zondige eigenschappen mist?).

23 aug.: Bezoek van Jan en Berend, op hun racefiets. Aardige jongens, met talent voor lezen, nog maagdelijk wat Ter Braak betreft. Ik heb ze gevraagd wat zij, die in 1977 Nederlands studeren, nu vinden van *Dumay*. Ze hebben het boek erg goed gelezen en we zitten urenlang in de tuin te praten over de ervaringen die ieder van ons met de roman heeft gehad.

Net als ikzelf aanvankelijk, heeft Jan zich bij het lezen ingesteld op ‘een psychologisch-realistische roman’. Hij heeft zich geërgerd aan sommige romaneske handgrepen: Karin die toevallig net in de coupé van Dumay zit; juffrouw Van der Wall die toevallig een tante blijkt te zijn van Lucas (Karins gewezen vrijer), en meer van dit soort dingen. Maar nog onverteerbaarder vindt hij het drakerig karakter van ‘Max Donner in de mist’, van de familie Laurens-hoofdstukken en van de bladzijden waar Dumay en Karin in de cinema zitten en bij maanlicht langs de haven wandelen. Hij vindt *Dr. Dumay* een echte ‘huiskamerroman’, niet helemaal waardeloos, maar vooralsnog - en onder voorbehoud van verkeerd lezen - niet erg aantrekkelijk.

Barend daarentegen vindt *Dumay* een slim en amusant boek. Hij heeft - merk ik met lichte jaloezie - onmiddellijk oog gehad voor het dubbele bodem-karakter, het persiflerend accent dat *Dumay* kenmerkt, in stijl, in bouw, en in de dingen die Ter Braak laat gebeuren. Hij maakt er ons opmerkzaam op, hoe vaak je in het boek toespelingen vindt op de toneel- of filmwereld; hoe scènisch het verhaal wordt gebracht (met vaak dialogen als in een toneeldraak, en met een parallellie van handeling - Dumay/Karin, Marie/ George, Max/Lydia/Souzie en misschien ook Dumay /Jean Wood - als in het episch theater); en tenslotte wijst ook hij erop, hoe sterk alle personen in het boek rollen lopen op te voeren, en in de eerste plaats Dumay

zelf. Die beleeft het hele avontuur met Karin wezenlijk als een spel (toneelspel *en* kansspel), met zichzelf in de rol van 'jeune premier', een rol waarin hij met een deel van zichzelf zo opgaat, dat hij zijn eigen dupe wordt en waarnaar hij met een ander deel van zichzelf voortdurend sceptisch zit te kijken. Barend vindt het overtrokken karakter van allerlei hoofdstukken juist zo geslaagd, en het feit dat Ter Braak zijn persiflerende technieken aan personen en milieu aanpast erg aardig: die verraderlijke en alom-tegenwoordige romantiek, met haar valse gevoelens en slechte smaak, wordt door Ter Braak op deze manier heel slim en concreet opgeroepen. Dit allemaal met het oog op wat volgens Barend en Jan kernvragen van het boek zijn: 'Wat is een authentieke levensstijl, wanneer ben je jezelf, wanneer ben je "waar", wat is dat: spontaan zijn?'.

Het probleem van de gewoonheid, voor zover dat in *Dumay* het zoeken inhoudt van authenticiteit bij het burgerdom, is voor hen - die de *Politicus* niet kennen - geen opvallend thema geweest. We komen in dit verband tot de slotsom dat niet het probleem van de gewoonheid als zodanig, maar wèl het feit dat iemand als Dumay 'waarheid' bij gewone mensen zoekt, de roman stempelt tot een boek dat niet van vandaag is. We constateren weliswaar dat na de

explosie van collectiviteitsdenken in de jaren '60 tegenwoordig de mensen, in en buiten de literatuur, weer met weinig anders lijken bezig te zijn dan met de vraag: ‘Hoe kom ik aan mezelf toe, temidden van de anderen; wat is dat, voor mij: authentiek leven?’. Maar we hebben de indruk dat voor het merendeel van ons soort mensen - de intellectuelen - deze vraag niet of nauwelijks meer een milieu- of klassecomponent heeft: in het Nederland van 1977 voelen we ons allemaal bij voorbaat en bij voorkeur ‘gewoon’, en het besef tot een sociaal-culturele elite te behoren, beleven nog maar weinigen van ons als een vanzelfsprekendheid of een probleem. Opvallend volgens Jan is ook nog dat een verschijnsel als eenzaamheid - onafscheidelijk en tegenwoordig weer zo beklemtoond complement van individualiteit - in *Dumay* een tamelijk ondergeschikte rol speelt; in een roman van onze dagen zou zoiets een kapitale blunder zijn.

Barend (met een blos die de geheime zonde verraadt): ‘Ik dacht gisteravond: al met al is Dumay eigenlijk een schandelijk elitair boek!’. Wat ik graag toegeef, en wat ook voor mij precies de charme van de roman uitmaakt. (Nu ik ons gesprek zit op te schrijven, denk ik: is *Dumay* in een bepaald opzicht niet juist weer wèl een boek van vandaag? Die huidige cultus van ‘het gewoon zijn’ is (b.v. onder de studenten met wie ik dagelijks te maken heb) zó vaak niets anders dan een vermomming van gemakzucht, ressentiment tegen talent of angst voor de uitstoting die begaafdheid en ambitie kunnen opleveren, dat ik al dat gewoon doen - ‘want dan doe je al gek genoeg’ - regelmatig als een cultuurramp ervaar. Velen zijn nog helemaal niet toe aan Dumay's romantische verlangen naar dorpsstraat en huiskamer, omdat ze die dorpsstraat en die huiskamer nooit hebben verlaten). *Dumay* is ons door de lange discussie weer een stuk nader gekomen, al blijft Jan er minder in zien dan Barend en ik. We vinden ons in de conclusie dat *Dr. Dumay verliest....* geen boek is dat je door tragiek of actualiteit naar de keel vliegt, maar wel een roman die - na wat ‘vertaalwerk’ - blijkt te gaan over zaken die ons in 1977 sterk bezig houden. En een bepaald soort lezers, Van Duinkerkens ‘unhappy few’[11], kunnen er best plezier aan beleven.

Tot besluit bekijken we samen nog eens wat recensies uit 1933-1934. En we zien ineens glashelder vóór ons wat een hinderlijk boek *Dumay* voor veel van die critici geweest moet zijn. Als je analyseert wat hen nu precies zo ergert (of waar ze gewoon aan voorbij hebben gelezen), dan zijn het uitgerekend de dingen die ons drieën vandaag in *Dumay* nog bevallen: het gebrek aan ernst, het gemis van diepzinnigheid, de a-morele strekking, het démasqué van kitschgevoelens en schijncultuur, de koele psychologie en het spel met literaire stijlen. Een frivool en cerebraal boek, waar je niet goed vat op krijgt en waar je niets van meeneemt: dat hebben de meeste tijdgenoten van Ter Braak niet erg op prijs gesteld. En mij wordt het duidelijker dan ooit in deze weken, hoe volledig die Reinaert uit Eibergen ook weer in dit boek zit. Laat ik maar bekennen dat hij ook mij weer een tijdje te slim is afgeweest!

24 aug.: Jammer genoeg moet ik *Dumay* voorlopig wegleggen, want het werk van alle dag dient zich weer aan. Eén vraag houdt me vandaag nog bezig, niet als lezer, maar als literairhistoricus. Heb ik me in de afgelopen weken toch niet een beetje bezondigd aan ‘een schrijver beter begrijpen dan hij zichzelf heeft begrepen’? Ik lees nog eens na wat Ter Braak in de brieven aan Du Perron over zijn boek schrijft, en hoewel ik alles wat ik tegenkom een plaats kan geven in mijn lectuur van het boek,

blijft de literair-historicus achterdochtig. Is *Dumay* toch niet een iets meer traditionele psychologische roman en een iets minder geraffineerd en modern boek dan ik het in de afgelopen weken ben gaan vinden? Had Ter Braak nou eens niets iets concreter kunnen zijn, op al die plaatsen waar hij schrijft over het procédé dat hij voor *Dumay* heeft gekozen (*B.W.* I, p. 263, 273-278, 282-287, 411; *B.W.* II, p. 182-183; *B.W.* III, p. 308). Maar kom, wat kan het me ook schelen: ik heb *Dumay* gelezen zoals ik het in augustus 1977 kòn lezen - en het boek nog leuk gevonden ook. Wat wil ik meer?

Ter Braak/ca. 1924

Eindnoten:

1 Ter Braak/Du Perron, *Briefwisseling 1930- 1940*, I (A'dam 1962), p. 101, 136, 268-69/ II (A'dam 1962), p. 182.
Zie *Forum* 2 (1933) afl. 1-6.

1a Dat laatste heb ik steeds aangenomen op grond van *Briefwisseling* I, p. 13-16 en 163. Maar heel toevallig lees ik nu nèt in *BW* III, p. 116 dat de Duitse oorlogskinderen artsenkinderen waren. Wat een verrassende kijk biedt zo'n terloopse informatie - als ze waar is - ineens weer op *Dumay* als ‘uitkleedpartij’ en ideeënroman (zie mijn notities van 18 en 19 aug.). Zonde dat mijn artikel is afgesloten; ik ga onmiddellijk uitplui-zen hoe het nu eigenlijk zat! (Cf. noot 2).

2 Mijn gegevens en citaten zijn ontleend aan *BW* I, p. 13, 17, 23, 71 en aan Du Perron, *Het Land van Herkomst* in *Verzameld Werk* III (A'dam 1954), p. 363. Zie ook *BW* I, p. 14-16, 19-20, 73, 75, 76-77, 79, 80, 163; *BW* II, p. 30; *BW* III, p. 345-354, 379; *BW* IV, p. 14, 18. Vgl. ook de reconstructie in M. van Nieuwstadt, 'Menno Ter Braak 1930-1932; een biografische proefneming', *Raam* nr. 20 (1965), p. 4-41 (spec. p. 17-23) (Ook Van Nieuwstadt heeft op grond van dezelfde bronnen geconcludeerd tot G.G. als 'een meisje uit het volk'.)

3 Zie b.v. *VW* II, p. 215-216, 222-223, 233-235, 244-245, 252-256, 260, 265-268, 282-286, 317.

4 *BW* II, p. 205. Zie V. van Vriesland, *Nieuwe Rotterdamsche Courant* 28 oktober 1933; ook opgenomen in *Onderzoek en Vertoog* I (A'dam 1958), p. 233-239.

5 A. van Duinkerken, *De Tijd* 2 nov. 1933; ook opgenomen in *Verzamelde Geschriften* II (Utrecht 1962), p. 167-170.
Id., *De Gids* 98 (1934) I, p. 383-388.

6 *BW* I, p. 276. Vgl. ook Vestdijks herinnering aan 'het zeldzame genoegen waarmee hij aan *Dumay* schreef' in [Thomas Mann, A. Roland Holst, S. Vestdijk e.a.], *Over Menno Ter Braak* (A'dam 1949), p. 27.

7 *Onderzoek en Vertoog* I, p. 236 (zie noot 9).

8 A. van Duinkerken, *Verzamelde Geschriften* II, p. 168.
P. de Bruin, *Boekenschouw* 29 (1933-34), p. 411.
F. Coenen, *Groot Nederland* 31 (1933) II, p. 574.
D. Coster, *De Stem* 13 (1933) II, p. 777.

9 A. Helman, *De Groene Amsterdammer* 17 februari 1934.
G. van Eckeren, *Den Gulden Winckel* 32 (1933), p. 226-227.
A. Donker, *De Stem* 13 (1933) II, p. 1240-1243.

10 *BW* I, p. 270, 272, 284-285, 308, 411, 448; *BW* II, p. 24-25, 187, 201-202, 248-249. Zie voor Vestdijks mening ook *Over Menno ter Braak*, p. 26-27.

11 Van Duinkerken, *Verzamelde Geschriften* II, p. 159.
BW I, p. 263, 273-278, 282-283, 286-287, 411; *BW* II, p. 182-183; *BW* III, p. 308.

Menno ter Braak en de literaire kritiek
Henk Flinterman

Er zijn in Nederland heden ten dage bizonder veel literaire critici, maar er is er geen die het constante niveau bereikt dat Ter Braak bereikt heeft. Dit gebrek aan niveau heeft verschillende oorzaken en ik hoop dat ik er in zal slagen deze oorzaken aan te geven.

Multatuli zegt ergens in een van z'n brieven dat, wil men op de juiste wijze boeken beoordelen, men dan naast de literaire sloot moet staan in plaats van erin. Ook Ter Braak stond om zo te zeggen naast die sloot. Er zijn verschillende aanwijzingen in zijn werk, waaruit blijkt dat hij zich van deze positie terdege bewust was. Maar laat ik nog even wachten met citeren. In Ter Braaks kritieken gaat het niet alleen om de literatuur. Literatuur is voor hem iets dat een onderdeel vormt van het cultuurgeheel. Vandaar dat men in zijn werk ook allerlei andere belangwekkende publicaties besproken vindt die alleen in de verte nog verband lijken te houden met literatuur in engere zin. De vergelijking tussen een kritiek van Nijhoff en hem, beide gewijd aan de vertaling van Homerus' Odyssee door Boutens, is in dit verband bizonder leerzaam. We zien hoe Nijhoff's belangstelling vooral gericht is op de technische aspecten (hoe heeft Boutens het hem geleverd een Nederlandse hexameter te creëren?) terwijl Ter Braak zich in de eerste plaats afvraagt of Homerus' wereldbeschouwing en het totaal afwijkende daarvan vergeleken met de onze beter overkomt in deze vertaling dan in de ‘gezellige’ vertaling van Timmermans. Ter Braak is cultuurhistoricus, cultuurfilosoof desnoods, en dat geeft hem een stok om op te leunen of om mee te slaan. Je zou ook kunnen zeggen: dat stelt hem in de gelegenheid vragen te stellen aan een literaire tekst vanuit een visie, die niet in die tekst zelf hoeft te zitten.

Juist moderne critici lijken zich weinig aan te trekken van deze critische mogelijkheid. Er is er geeneen bij wie je al lezend het gevoel krijgt dat ie bij wijze van spreken voor of tegen stemt, want deze heren hebben nu eenmaal geen mening. Goed, ze hebben een boek gelezen dat ze moeten bespreken, ze bespreken het, vertellen zo goed en zo kwaad als het gaat het verhaal na, maar ik zweer je dat je achteraf met geen mogelijkheid een beoordeling van dat boek zult aantreffen. Het lijkt wel alsof het boek ze niet interesseert.

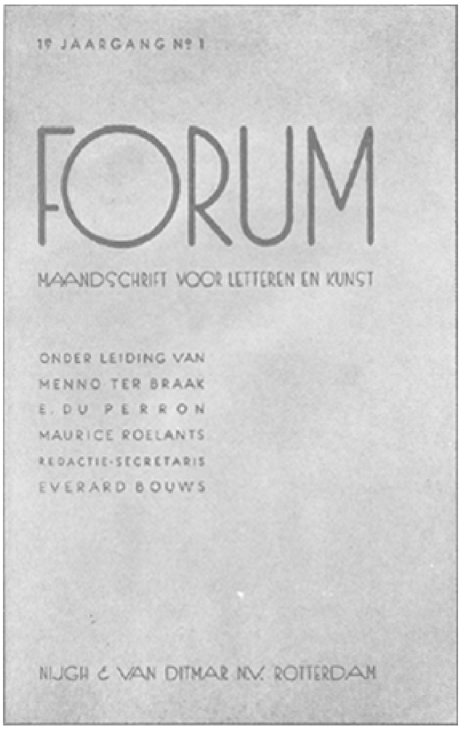
Ach, laten we er maar rond voor uitkomen: de meeste jonge critici zijn bedorven door een special soort leerschool: de Neerlandistiek, om dat rotwoord maar eens te gebruiken. Daar hebben ze allerlei interessante dingen geleerd, ‘formele’ dingen wel te verstaan. Dat taalkunde formeel is, lijkt onvermijdelijk, maar dat de hooggeleerden en hun adjudanten er in slagen ook de literatuur uitsluitend ‘formeel’, vormelijk, aan te pakken, is onvergeeflijk. Maar wat zien we nu? In plaats van een Damascus-ervaring, zien we bij de afgestudeerden een noest voortborduren op hetzelfde patroon. Het enige dat ze nog waarnemen, zijn vormen, structuren zoals ze die dingen zelf noemen, maar inhoudelijk: lege blikjes.

Zou dat nou het nihilisme zijn waar Nietzsche ons zo voor waarschuwt?

In ieder geval: de voortgezette geestelijke, zelfs ‘formele’ afhankelijkheid van de universiteit is funest. Vanaf Multatuli is daar in de Nederlandse literaire traditie herhaaldelijk en met klem tegen geprotesteerd en in deze traditie is Ter Braak een van de meest opvallende figuren.

De afhankelijkheid van de universiteit doet zich gelden tot in de wijze waarop de jongeren zich bedienen van argumenten: door zich op uitge-

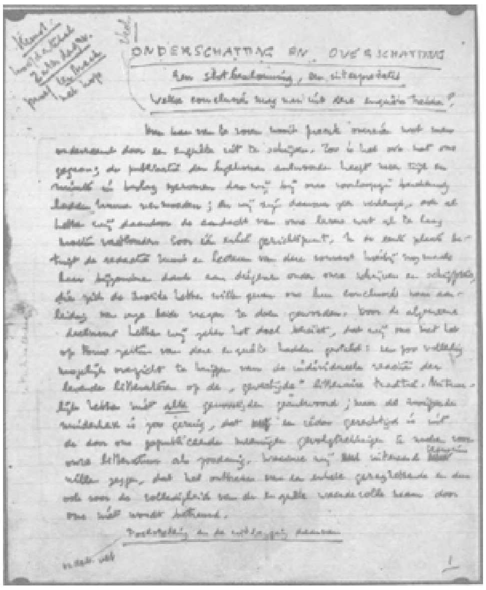
breide schaal te voorzien van voetnoten die de schatplichtigheid aan de wetenschappelijke conventie verraden. Juist in dertiger jaren, bij Marsman, Vestdijk, Du Perron en uiteraard Ter Braak zien we de poging zich volslagen onafhankelijk op te stellen tegenover de Academie en haar pretenties. Voetnoten ontbreken. Men veronderstelt een publiek dat ingewijd is, dat de onderonsjes met de auteur gemeen heeft.



Nu is het zo ongeveer 'mos' het essay, het artikel dat men schrijft, vergezeld te doen gaan van overtalrijke voetnoten de de ingewijde lezer voortdurend de indruk geven te doen te hebben met een betweter die zich over zijn hoofd richt tot de 'van Kemenadeschare' die ook het recht heeft voorgelicht te worden over willekeurig welk 'cultuurproduct'.

Voortbordurend kan men zeggen dat Ter Braak wat dit betreft de werkwijze van Van Deyssel ter harte neemt en laat zien dat de literaire kritiek alleen kan gedijen op voorwaarde dat ze zelf ook als kunstwerk wordt gezien. Ik kan me nog niet voorstellen dat de kritieken van pakweg Kees Fens*, Ton van Deel, J.J. Ooverstegen es. Verzameld zouden worden uitgegeven, als onderdeel van hun hele werk. Het is er te onsamenhangend voor, te zeer gebonden aan het werk dat op dat ogenblik besproken wordt, om het onverwisselbare merk te dragen van hun eigen opinie, hun eigen wereldbeschouwing. Het is niet 'agressief' genoeg, dat is het!

* Eén noot dan: bij het werk van Fens is dat al gebeurd!


ONDERSCHATTING EN OVERSCHATTING

Bijdrage aan enquête 'Onderschatting & Overschatting'

Overstegen constateert zelfgenoegzaam in z'n dissertatie dat Ter Braaks latere critische productie objectiever is, meer bereid de onderscheidene scribenten in hun waarde te laten. Ik geloof dat Overstegen zich hier vergist. In de eerste plaats verschoof Ter Braaks aandacht en interesse zich in dat tijdsbestek steeds meer naar de politiek-levensbeschouwelijke kant. En verder is z'n voorkeur nog steeds te volgen aan de hand van b.v. de lengte van z'n artikelen, die over de Kadt, Teixeira de Pascoaes, Rauschning en Denis de Rougemont bijvoorbeeld.

Tenslotte, zoals reeds aangegeven, Ter Braaks preoccupatie was buitenliterair. Hij was iemand die met ideeën gewapend andermans ideeën te lijf ging: de enige techniek (methode, zo men wil) waardoor een schrijver of kritikus er in slaagt de belangstelling van een goede lezer gaande te maken.

Over kritiek en critici
Fragmenten uit een literair-historisch overzicht
Martien J.G. de Jong

Een van de laatste kritieken van Jan Greshoff betrof de essaybundel *Alleen en van geen mens gestoord,* door Albert Westerlinck. In *Het Vaderland* van 5 februari 1966 schreef Greshoff ondermeer:

> *Op een gegeven punt duid ik het Westerlinck ten kwade dat ik het met hem eens ben! Ik meen en meende allang dat poëzie niets is dan Poëzie, en dat het onzin is te spreken van Roomse, Calvinistische, Socialistische poëzie. Of een uiting al dan niet poëzie is wordt nooit bepaald door de strekking noch door het onderwerp. Het is verbazingwekkend deze opvatting te zien delen door gelovigen van allerlei soort. Let wel: ik geloof ook aan de universaliteit en de tijdeloosheid van de poëzie. Maar ik ben een volstrekte godloochenaar en ik verfoei de kerk, alle kerken. Voor een bon catholique als Westerlinck echter komen mijns inziens zulke extreme vrijzinnigheden niet te pas. Ik, als buitenstaander, heb een voorkeur voor fanatieken en bekrompenen, omdat ik er prijs op stel mijn vijanden te kennen en duidelijk voor mij te zien. Nu met de steeds toenemende vervaging van de grenzen tussen de sekten gevoel ik mij onzeker.*

Dit verbazingwekkend citaat is geen uitschieter van de ouder geworden Greshoff, maar sluit in feite aan op een kritische ‘traditie’ van voor de oorlog. J.J. Oversteegen schrijft in zijn proefschrift *Vorm of vent; Opvattingen over de aard van het literaire werk in de Nederlandse kritiek tussen de twee wereldoorlogen,* dat een goed deel van de polemisch gestelde kritieken van E. du Perron berust op de kunstgreep dat hij zich een domme of bekrompen tegenstander creëert, die vervolgens met tevoren verzekerd succes bestreden kan worden. Het lijkt op het eerste gezicht een handig procédé zo'n tegenstander niet nader te identificeren: hij is dan gewoon een ‘men’ of een ‘mening’, waartegen het eigen betoog zich zonder risico kan afzetten. Zo kwam H.A. Gomperts (in zijn bundel *De geheime tuin* (Amsterdam 1963) als onbetwist overwinnaar te voorschijn uit een polemiek met ‘een gangbare opinie’, volgens welke ‘men’ de dagbladkritiek zou willen beperken tot het navertellen van simpele leesstof voor de gewone man. Maar wáár precies de door hem bestreden ‘men’ en zijn ‘gangbare opinie’ gevonden konden worden, vermeldde Gomperts niet, en dat verzwakte bij nader toezien de kracht van zijn betoog. Die polemische kracht is wel aanwezig in vele vooroorlogse geschriften van E. du Perron en Menno ter Braak. Een reden daarvoor is dat zij hun tegenstanders hebben geïdentificeerd, of liever geconcretiseerd. Onthullend is dit citaat uit *Het tweede gezicht* van Ter Braak:

> *Het interesseert mij niet in het minst, of de jonge protestanten in een nabije of verre toekomst goede verzen zullen gaan schrijven; ik weet alleen, dat ik verzen van jonge protestanten* altijd *in laatste instantie* slecht *zal vinden, omdat ik met jonge protestanten geen vrede kan sluiten*.

In hetzelfde stuk geeft Ter Braak aan wat volgens hem de 'enige..... volstrekte waarde' in de literatuur uitmaakt, namelijk: 'de keuze, de verwantschap tussen schrijver en lezer' (*V.W.* III, p. 424).

Hoezeer die keuze en die verwantschap niet

alleen levensbeschouwelijk maar ook persoonlijk kan worden bepaald, blijkt ondermeer uit Ter Braaks mededeling in zijn essay *Politicus zonder partij* (1934) dat de kunstenaar die hij in levende lijve heeft ontmoet, hem meestal tegenvielen en dat derhalve het kunstwerk een ‘misleidend’ middel is ‘om mensen te leren kennen’. Hij is daarom meer op de ‘omgangsvormen der kunstenaars’ gaan letten dan op hun ‘meesterwerken’, en bekent dat een deel van zijn literaire belangstelling is ‘opgeslorpt’ door zijn belangstelling..... ‘voor brieven en portretten’ (*V.W.* III, p. 52). Vanaf een dergelijk biografisch standpunt is het maar één stap meer naar een uitlating als die van Du Perron, volgens welke het maar goed was dat de katholieke auteur Gerard Bruning een vroege dood had gevonden..... want zijn portret met dat kleine brilletje en die stekende oogjes, deed Du Perron ‘voelen’ dat de jonge Bruning een ‘vicaire aux pieds sales’ was. Dergelijke overwegingen ontstaan uit een gecultiveerd groepsbewustzijn, dat gemakkelijk iets elitairs krijgt. Ook een politiekerig aandoende, strijdbare falanx-mentaliteit schijnt er niet helemaal vreemd aan. Dat Ter Braak en Du Perron niet bepaald sympathiek tegenover het gewone, collectieve en socialistische stonden, blijkt genoegzaam uit de inhoud van hun geschriften. Naar aanleiding van de polemische bedrijvigheid van Du Perron schrijft Gomperts dat het erom te doen was ‘de persoon achter de principes’ te ‘vermorzelen’ in naam ‘van de vriendschap’, die eist dat men ‘de gemeenschappelijke vijand’ zal ‘verdelgen’. In zijn (nog onuitgegeven) Antwerps proefschrift wijst Paul de Wispelaere in dit verband op het klimaat van samenzwering en op het taalgebruik in de briefwisseling tussen Ter Braak en Du Perron, die ‘davert’ van ‘krachttermen’ en aanmoedigingen om de tegenstander (in casu Dirk Coster) te ‘slachten’ en te ‘vermoorden’.

2.

Afgezien van de toegepaste methoden en de eraan ten grondslag liggende mentaliteit - die men overigens dient te beoordelen in de context en de historische situatie van de toenmalige literatuur kunnen we vaststellen, dat Ter Braak en Du Perron (evenals Greshoff) een type van literaire kritiek vertegenwoordigen waarbij een a priori ingenomen standpunt van de criticus wordt geconfronteerd met een standpunt dat terecht of ten onrechte wordt toegeschreven aan de auteur. Men heeft een dergelijke literaire kritiek wel aangeduid met de term ‘personalistisch’. Die term lijkt inderdaad bruikbaar, inzoverre het in deze kritiek uiteindelijk gaat om een confrontatie van twee persoonlijkheden: Uitgaande van het feit dat bij deze confrontatie de criticus zijn eigen intenties vooropzet en die van de auteur tracht te achterhalen, zou men ook kunnen spreken van ‘intentionalistische’ kritiek: de criticus beoordeelt niet in de eerste plaats in hoeverre de auteur zijn intenties literaire vorm heeft kunnen geven, maar hij beoordeelt veeleer de waarde van die intenties op zich zelf.

Het is duidelijk dat beide termen hier op een andere manier worden gebruikt dan in de wijsbegeerte. Personalistische of intentionalistische kritiek heeft even weinig te maken met het ‘personalisme’ van Kohnstamm of Mounier en De Rougemont, als met het ‘intentionalisme’ van Husserl. Bovendien moet worden vastgesteld dat de hiervoor besproken uitlatingen van Ter Braak, Du Perron en Greshoff extremen vertegenwoordigen van het hier bedoelde kritisch uitgangspunt. In de praktijk doet de personalistische of intentionalistische kritiek zich veeleer voor als een ethisch of

psychologisch geïnspireerde vorm van ‘vrije interpretatie’, waarbij de criticus zijn eigen inzichten en voorkeuren vooropstelt, en meer belangstelling toont voor de levensbeschouwing en de persoonlijkheid van de auteur, dan voor de formele eigenschappen van zijn tekst. Er zijn talrijke varianten. Intentionalistische critici zijn bijvoorbeeld de oer-conservatieve Amerikaanse neo-humanisten uit de school van Irving Babbit. Hun grootste stelling geldt volgens Wilbur Scotts *Five approaches of criticism* (New York 1968, p. 23):

> ‘*literature as a “criticism” of life. To them, the study of the technique of literature is a study of means, whereas they are concerned with the ends of literature as affecting man, with literature as it takes its place in the human forum of ideas and attitudes’.*

Een type van intentionalistische of personalistische kritiek is echter ook de existentiële (of: existentialistische) literatuurbeschouwing in Frankrijk, waarover Serge Doubrovsky schrijft in zijn bundel *Pourquoi la nouvelle critique?* (Paris 1966, p. 247):

> *Quand l'homme doit inventer le sens de sa vie, les outils savants ne sont plus que des béquilles inutiles: c'est à mains nues, seul à seul, d'homme à homme, que, mesurant le texte, le critique se mesure au texte, et donne, par là, sa propre mesure. Ecoutez Sartre: ‘..... La fonction du critique est de critiquer, c'est-à-dire de s'engager*

pour ou contre et de se situer en situant.' L'écrivain, disions-nous, est un homme qui, dans son oeuvre, parle de l'homme aux hommes: le critique est un homme qui lui répond.

Dr. Menno ter Braak polemiseerde in 1934 met Dr. P.H. Ritter jr. over de aard van de literaire kritiek. Dat was een discussie tussen de bekendste Nederlandse individualist onder de essayisten en de bekendste Nederlandse radio-criticus onder de boekbesprekers. Ritter was een descriptief en didactisch criticus, die zich op het standpunt wist te stellen van de gemiddelde lezer. Daarom kon hij als maatschappelijke waarde prijzen wat hij als geestelijke waarde niet zo hoog aansloeg. Ter Braak was de onverbiddelijke bestrijder van alles wat hij als middelmatig beschouwde. Vandaar dat Ter Braak, naar aanleiding van een opmerking van Gerben Colmjon, uitdrukkelijk pleitte voor een nooit ophouden-de strijd tegen iedere vorm van overschatting en tegen ieder streven naar volledigheid in de dagbladkritiek. Ter Braaks selektie tot op het beste, is in feite een strijd tegen 'dode onpartijdigheid van de criticus' en tegen het 'drogbeeld' van 'objectieve voorlichting'. De opvatting van Ritter komt erop neer, dat de criticus allereerst optreedt als een didacticus die het publiek moet helpen om zijn leesakt te vervolledigen, zodat hij 'de brug vorme tusschen schrijver en lezer'. Daartegenover stelt Ter Braak zijn eigen kritiek als een door 'persoonlijke voorkeur of richting' geleide 'ontmoeting' tussen twee mensen.

Ter Braak stelde voor de tegengestelde standpunten aan te duiden als de *objectieve richting* en de *subjectieve richting*, al gaf hij daarbij toe dat de zaken ingewikkelder liggen dan door die termen wordt gesuggereerd. Hoe ingewikkeld ze liggen, kan ondermeer blijken uit de zogenaamde 'Prisma-discussie' uit 1930, die op haar beurt is te beschouwen als een soort herhaling van een polemiek die al in 1912 had plaatsgehad tussen Willem Kloos en Dirk Coster.

3.

Aanleiding tot de polemiek tussen Kloos en Coster was een artikel waarin Dirk Coster opkwam voor 'het recht der persoonlijkheid in de critiek'. Hij beweerde dat een waarachtig criticus zich met een eigen standpunt moest durven opstellen tegenover het door hem te beoordelen kunstwerk. Kloos bracht dit 'standpunt' in verband met de steeds door hem bestreden negentiende-eeuwse opvatting, volgens welke de kunst een ethisch instrument zou zijn. De enige taak van de criticus bestaat volgens Kloos in het doordringen van het kunstwerk, met de bedoeling door inleving te achterhalen of de kunstenaar erin geslaagd is in de artistieke vorm datgene weer te geven wat hem inderdaad bezielde, met andere woorden: of het kunstwerk de emotie weerspiegelt die eraan ten grondslag ligt. Enerzijds zet Kloos door deze eis zijn strijd tegen de negentiende-eeuwse retoriek voort ('vorm en inhoud is één'), anderzijds verdedigt hij het beginsel 'l'art pour l'art': hij ziet in Coster ethisch standpunt een moralistische aanslag van de 'dogmatische verhandeling' op de zuivere kunst.

In zijn antwoord aan Kloos raakt Coster een fundamenteel probleem van de literaire kritiek. Volgens hem zou men eigenlijk twee verschillende soorten literaire kritiek moeten onderscheiden: De 'lagere' kritiek en de 'hogere' kritiek. De lagere kritiek

zou slechts een dienares der schrijvers zijn, inzoverre zij zich tevreden stelt met het opsporen en verduidelijken van hun bedoelingen, en met het nagaan of de in het werk gerealiseerde schoonheid inderdaad correspondeert met het esthetisch ideaal dat de auteur voor ogen stond. Tegenover deze ‘dagelijkse diensten’ van de journalistieke, objectieve of lagere kritiek, stelt Coster de ‘filosofische en esthetische kruistocht naar de grote begrippen en gevoelens des levens’ van de subjectieve of ‘hogere’ kritiek. Deze spreekt vanuit een eigen (als bovenpersoonlijk ervaren) ‘zedelijk, aesthetisch, filosofisch en historisch’ standpunt en tracht zelf ‘een machtig beeld van *algemeen* (ik cursiveer) menselijk dichten en denken’ te geven. Coster beschouwt de ‘hogere’ kritiek als een vorm van kunstschepping, en de kunst als een ethische aangelegenheid: ze is een middel om de mensheid te verheffen tot een intenser en schoner bestaan. Kunst is voor Coster een tot schone vorm geworden openbaring van religieus getinte gedachten of ideeën over mens en wereld. Waarbij hij benadrukt, dat zijn door Kloos zo gevreesde ‘gedachten’ of ‘ideeën’ geen van buiten opgelegde dogma's of partijprogramma's vertegenwoordigen, maar een uit diep doorleefde gevoelens voortkomende houding tegenover maatschappij en medemens.

Op grond van dit en een aantal andere geschriften uit Costers beginjaren, zou men zijn kritiek, met een term van Ernst Robert Curtius, kunnen karakteriseren als ‘levenskritiek’. Evenals zijn buitenlandse tijdgenoten André Suarès, Charles du Bos, John Middleton Murry, Hofmannsthal en Curtius zelf, beschouwde Dirk Coster de literaire kritiek als een soort geeste-

lijke gids, die de mensen kan helpen de zin van het leven te ontdekken via de literatuur. ‘There is no escape. Religion and Literature are branches of the same everlasting root’, meende John Middleton Murry.

Costers voorkeur voor grote ‘gedachten’ en ‘ideeën’ betekent geenszins een unicum in die tijd. In overeenstemming met romantische opvattingen over het ideaal in de kunst, waren velen ervan overtuigd dat de auteur zichzelf als het ware transcendeert in zijn werk. Met dat al gleed Dirk Coster soms bedenkelijk af in de richting van retorische woordzwendel. Hetgeen niet wegneemt dat het toch wel mogelijk is zijn algemeen menselijke ‘gedachten’ en ‘ideeën’ wat nader te definiëren. Men zou kunnen denken aan een samengestelde term als: ‘esthetisch-metafysisch-sociaal humanisme’. Ik geef toe dat deze samenstelling niet uitblinkt door duidelijkheid, maar dat doet de ‘levenskritiek’ van Coster ook niet.

Dirk Coster publiceerde zijn bekendste boeken in de periode van het geloof aan de Volkenbond en het vermetel pacifistisch vertrouwen in het voorgoed gebroken geweertje. Zijn verheven sociaal humanisme houdt verband met de idealistische, Jean-Christophe-achtige *De nieuwe Europeesche geest in kunst en letteren* (Arnhem 1920). Behalve in de aldus genaamde, met medewerking van Coster tot stand gekomen internationale essaybundel komt deze ‘nieuwe geest’ onder meer tot uitdrukking in het ‘unanimisme’ van Jules Romains en het sociaal gevoel van verbroedering bij auteurs als Romain Rolland, Charles Péguy, of de groep van l'Abbaye de Créteil. Maar van groter belang voor Dirk Coster was waarschijnlijk het humanitair geinspireerd expressionisme in Duitsland. De invloed van deze richting is in de Nederlandstalige literatuur vooral aanwijsbaar bij dichters uit Vlaanderen (Wies Moens en het tijdschrift *Ruimte* 1920-'21) waar men, in tegenstelling tot Holland, de gruwelen van de eerste wereldoorlog aan den lijve had ondervonden. Ik citeer bij wijze van voorbeeld uit de bloemlezing *Menschheitsdämmerung* van Kurt Pinthus, die te Berlijn verscheen in dezelfde periode (1919-1920) waarin te Genève de Volkenbond werd opgericht:

> *Knieeen sollen wir einander vor dem Leid,*
> *erheben soll uns die Freude,*
> *wir schenken einander das Ich und das Duewig*
> *eint uns das Wort:*
> *MENSCH*

Deze regels van Kurt Heynicke zijn aan te vullen met soortgelijke humanitaire exclamaties van Wilhelm Klemm (‘Mein Herz ist so grosz wie Deutschland und Frankreich zusammen’), Alfred Lichtenstein (‘Mir ist, als ob mein Körper die ganze Erde wär’) en vele andere dichters uit die tijd. Merkwaardig is dat dergelijke weinig praktische gevoelens in de vroege jaren twintig ook voorkwamen in revolutionair-socialistische kringen. Ik citeer uit de door A.M. de Jong geschreven Inleiding bij een *Bloemlezing van revolutionaire poëzie,* die in 1923 verscheen als ‘Uitgave van de Centrale van Arbeiders-Jeugdverenigingen’ te Amsterdam: ‘De proletariese revolutie beoogt immers ten slotte niet alléén de vrijmaking van de arbeidersklasse van de druk harer politieke en economiese tirannen (.....). Zij bestreeft behalve een politieke en maatschappelijke, ook een omwenteling in alle zedelijke begrippen. Maar vrijheid betekent een vrijwillige onderschikking aan de grote gemeenschap, de liefdevolle overgave aan de van binnenuit gegroeide en begrepen

tucht van de mens, die mens is onder mensen. (.....) De kern van dit alles is een nieuw begrepen mensenliefde. De overtuiging, dat wij tenslotte ons mens-zijn niet bewijzen door een fabelachtig volmaakte techniek, maar door de zuiverheid van ons hart, door de rechtvaardiging van onze ziel, die niet langer het dierlike beginsel van het recht van de sterkste huldigt, maar van de dienende liefde, die alles voor allen eist. Dit is de zuiver-ideëele kern van de socialisties-revolutionaire beweging'.

Dirk Costers humanisme is zowel aan de pacifistische Menschheitsdämmerungslyriek verwant, als aan dit idealistisch socialisme, maar het gaat gepaard met een voorkeur voor tragische levensgevoelens à la Baudelaire, en vertoont mede daardoor een vaag religieus en negentiendeeeuws esthetisch tintje. Dit vage karakter van Costers humanisme bracht hem later openlijk en definitief in conflict met zijn jongere tijdgenoten: een conflict dat op zijn beurt samenhangt met veranderde en veranderende sociale en politieke omstandigheden.

De late jaren twintig en in de jaren dertig vormen de periode van de economische crisis, de werkloosheid, en de dreigende opkomst van fascisme en nationaal-socialisme. Daarmee samen ging het gevoel dat zowel de democratie in het Westen als de socialistische heilstaat in het Oosten hadden gefaald: verschillende intellectuelen maakten, evenals André Gide, teleurgesteld hun *Retour de l'URSS,* of begonnen te lonken in de richting van het fascisme. Het door Dirk

Coster en Just Havelaar opgerichte en geredigeerde tijdschrift *De Stem* (sinds 1921) geeft in talrijke beschouwingen een interessante weerspiegeling van wat er destijds in de geesten omging. Er blijkt ook uit dat Dirk Coster, ondanks zijn duidelijke afkeer van alles wat naar fascistoïde geweldpleging riekt, blijft vasthouden aan het vage ideaal van een religieus-socialistisch getint humanisme, en aan zijn pacifistisch-tolerante 'keuze van het niet kiezen'. Hij waardeerde de verschillende richtingen van het vrije politieke, filosofische en religieuze denken schijnbaar gelijkelijk als uitingen van een rijke en universele humaniteit en plaatste zich *Au-dessus de la mêlée*. Evenals eertijds (1915) Romain Rolland, maakte dit hem tot de gemeenschappelijke vijand van de onderlinge tegenstander. Want naarmate de militante levensbeschouwelijke groeperingen zich duidelijker gingen aftekenen in het Nederlands literaire leven, ontstond er heviger verzet tegen de als gratuit ervaren humanitaire exaltatie van Dirk Costers geschriften. Zijn esthetisch-metafysisch humanisme bevredigde zomin de confessionelen (met name de katholieken) als de a-confessionelen (paganisten en socialisten), omdat hij geen voldoende duidelijk en strijdbaar standpunt innam. Bovendien stelde hij ook de niet-levensbeschouwelijke, meer op het artistiek-formalistische ingestelde, literatoren teleur. Als levenscriticus wist hij zich al te gemakkelijk op te werken tot enthousiasme-in-grote-woorden ten aanzien van belijdenissen van sociale deernis en tragische menselijkheid, die van veel goede humanitaire bedoelingen, maar helaas van weinig artistieke vormbeheersing getuigden. Dit laatste blijkt met name uit zijn bloemlezing uit de moderne Nederlandse poëzie, die in 1924 verscheen onder de titel *Nieuwe geluiden*.

Datzelfde jaar publiceerde de dichter M. Nijhoff, behalve zijn eigen bundel *Vormen* (nomen sit omen!), een uitvoerige bespreking van Costers bloemlezing. Hij schreef daarin dat Coster zowel in zijn keuze als in zijn inleiding teveel aandacht had besteed aan dichters die weliswaar uiting gaven aan het 'algemeenst menselijke', maar daarom nog niet de beste poëzie hadden geschreven. Coster overschatte de door weinig coherentie, maar door veel menselijke 'belijdenis' gekenmerkte verzen van auteurs als Martien Beversluis, Ine van Dillen, Marie van Kranendonk, Wies Moens en J.C. van Schagen. Daartegenover stelt Nijhoff de door Coster onderschatte en volgens hem meer op oorspronkelijkheid en op de 'eigen wetten' van het gedicht ingestelde auteurs als H. van den Bergh, H. Marsman, Hendrik de Vries en J.J. Slauerhoff, bij wie in verschillende opzichten een streven merkbaar is naar 'een sterker werking van de vorm'. Nijhoffs kritiek komt neer op een verdediging van de *'Nieuwe tucht'* (theoretisch geschrift van Herman van den Bergh, 1928), zoals nagestreefd in het meer artistiek dan humanitair ingestelde werk van de moderne dichters rond de tijdschriften *Het Getij* (1916-1924) en *De Vrije Bladen* (1924-1931); tegelijk verwerpt hij de (al te) 'vrije verzen' van 'belijdende' auteurs en Costers tijdschrift *De Stem* van wie Nijhoff dan ook malicieus opmerkte dat ze meer 'stem' hadden dan dat ze 'dichter' waren.

Soortgelijke bezwaren tegen Costers *Nieuwe geluiden* van o.a. H. Marsman en D.A.M. Binnendijk leidden ertoe dat laatstgenoemde in 1930 een nieuwe bloemlezing uit de poëzie van de jongeren publiceerde, onder de titel *Prisma*. En deze nieuwe bloemlezing leidde tot een tweede polemiek, die bekend is als de 'Prismadiscussie'. Het ging daarbij niet, zoals men wellicht verwachten zou, tussen *De Stem* en *De Vrije Bladen*, maar tussen medewerkers van *De Vrije Bladen* onderling. Aan de ene kant stonden de dichters en critici Binnendijk en Marsman, en aan de andere kant de

essayisten Menno ter Braak en E. du Perron. Binnendijks tegenstanders waren met andere woorden de twee auteurs, wier namen onafscheidelijk verbonden zijn aan de ontbinding van de groepering rondom *De Vrije Bladen*, en de oprichting van het nieuwe tijdschrift *Forum*, in 1932.

4.

Wat was de inzet van deze tweede polemiek? D.A.M. Binnendijk gaat uit van een standpunt dat vergelijkbaar is met dat van Willem Kloos, en dat derhalve tegenover het humanitaire of humanistische standpunt van Dirk Coster staat. Hij laat de inleiding van zijn bloemlezing voorafgaan door een citaat van Paul van Ostaijen, waarin gezegd wordt dat de waarde van een gedicht uitsluitend wordt bepaald door 'een zoo zuiver mogelike formele oplossing van het probleem, dat door de lyrische ontroering werd gesteld'. Aansluitend bij de terminologie van Nijhoffs kritiek op Costers *Nieuwe Geluiden*, zou men kunnen zeggen dat Binnendijks poëzie-waardering juist niet berustte op de overweging of er algemeen menselijke gevoelens aan een tekst ten grondslag lagen, maar op het bevestigend antwoord op de vraag of die tekst inderdaad een ge-

dicht was. Binnendijk vroeg zich af, of een dichter erin geslaagd was zijn ‘vlottende’ innerlijke gevoelens te ‘bedwingen’ en om te beelden in een adekwate taalvorm: of zijn tekst het resultaat was van creatieve ‘ver-beelding’, van artistieke ‘vorming’. Als criterium voor zijn bloemlezing heeft dan ook niet de goede bedoeling van de auteurs gediend, maar de vormbeheersing waarvan hun teksten getuigen. Want ‘poëzie is geen ontroerend spreken, maar een van den aanleiding en den schrijver losgeraakt gewas’. Het gaat Binnendijk om de ‘autonome waarde der poëzie-als-zodanig’. Hij concludeert dat bij de werkelijk belangrijke jonge dichters het besef leeft van de waarde der creativiteit, die niet in den hartstocht of de wijsheid der *schrijvers* zetelt, maar slechts ontdekt kan worden in het *Werk*.

Menno ter Braak als criticus en Jo van Ammers-Küller als schrijver. Caricatuur van C. Veth/ ca. '35

D.A.M. Binnendijk, caricatuur van Wibo Meyer n.a.v. het Uitvaart-manifest

Menno Ter Braak beschouwde de opmerkingen van Binnendijk over vormkracht, creativiteit en autonoom Werk slechts als door Nijhoff geïnspireerd gegoochel met

grote woorden, in dienst van de 'zeer naïeve mythologie van Godin Poëzie'. De taal van de dichter is voor Ter Braak gewoon 'communicatiemiddel en schoonheidsontroering tegelijk'. En om een goed dichter te zijn, moet iemand voldoende taalgevoel hebben en een oorspronkelijke 'vent' zijn. Beide kwaliteiten worden volgens Ter Braak uitsluitend toegekend op basis van 'particulier gevoel' van de criticus. Wies Moens en Martien Beversluis schieten bijvoorbeeld voor Ter Braaks eigen 'particulier' gevoel te kort in taalgevoel, en de door Binnendijk eveneens gebloemleesde J.J. van Geuns, G.A. Klinkenberg en Martin Leopold zijn volgens Ter Braaks persoonlijke overtuiging geen 'venten', maar alleen maar handige epigonen die vlot met de taal weten om te gaan, of, in de ironische formulering van Ter Braak zelf: die 'verdienstelijke practijken met de magische formule van het Woord' uitoefenen.

Men mag vaststellen dat het grote bezwaar van Menno ter Braak enerzijds was dat Binnendijks 'vorm'-criterium geen waarborg bood tegen epigonisme, en anderzijds dat Binnendijk het werk isoleerde van de levensbeschouwing van de auteur, die volgens Ter Braaks eigen criterium een 'vent' moest zijn. In het eerste nummer van het vooral door Ter Braak en Du Perron geleide tijdschrift *Forum* (1932) staat ondermeer: 'wij kiezen..... partij tegen de vergoding van den vorm..... ten koste van den creatieven mensch'; wij verdedigen de opvatting, dat de persoonlijkheid het eerste en laatste criterium is bij de be-

oordeling van den kunstenaar'. Volgens Ter Braak moet een schrijver een 'vent zijn: een persoonlijkheid wiens originaliteit de criticus uitdaagt tot discussie.

5.

Zoals gezegd kan men de polemiek tussen Binnendijk en Ter Braak in 1930 tot op zekere hoogte beschouwen als een herhaling van die tussen Kloos en Coster in 1912. Aan de ene kant hebben we als uitgangspunt het beginsel 'l'art pour l'art' en als zogenaamd objectief criterium de artistieke creativiteit of vormkracht. Aan de andere kant is er als uitgangspunt hét ethisch gehalte en (als subjectief erkend) criterium het standpunt dat de criticus daartegenover aanneemt. Deze constatering neemt niet weg, dat er binnen de genoemde opvattingen belangrijke verschillen bestaan. Daarvan stip ik er hier nog enkele aan tussen de beide levensbeschouwelijke critici Coster en Ter Braak.

Van de 'ethische' essayisten Coster en Ter Braak streeft de eerstgenoemde, in naam van een vaag en soms bijna extatisch beleefde schone liefde voor de mensheid en voor al het levende, naar een algemeen, voor ieder aanvaardbaar humanisme, in een ook voor ieder aanvaardbare vorm. Costers kritiek is literair-humanistisch. Deze kritiek poogt een kunstzinnige confrontatie te zijn van twee bovenpersoonlijke wereldof tijdsbeelden: het gaat daarbij niet om de individuele maar om de representatieve mens.

Ter Braak daarentegen heeft een ander uitgangspunt: zijn kritiek is intentionalistisch-personalistisch en ideologisch. Voor hem moet er achter het werk een persoonlijkheid staan, die er niets voor voelt zijn eigen originaliteit in te kleden in de vorm van literaire schoonheid, en met wiens psychische en vooral levensbeschouwelijke individualiteit de criticus zichzelf zo rechtstreeks mogelijk kan confronteren. Tegenover 'de representatieve mens' van de idealist Coster, staat bij de individualist Ter Braak de levenshouding van de oorspronkelijke en uitzonderlijke 'vent'. En dat in zijn singulariteit nogal romantisch aandoende begrip *vent*, is dan in zoverre scherper omlijnd dan Costers bovenpersoonlijk of ontpersoonlijkt begrip *mens,* dat J.C. Bloem er als bezwaar bij kon aantekenen dat voor deze 'eerenaam' in de praktijk meestal alleen 'één zeer speciaal soort van lieden' in aanmerking kwamen, namelijk: 'avonturiers, erotomanen, lijders aan overwoekering van het intellect e.d.'. Een van Ter Braaks bekendste essays heeft de titel *Démasqué der Schoonheid* (1932). Hij is als criticus voortdurend op zoek naar wat hij in een ander essay noemt *Het tweede gezicht:* dat is het verborgen gezicht van de auteur *achter* het werk. En hij loopt daarbij constant het gevaar - ik citeer weer J.C. Bloem: 'achter *iedere* grootheid opgeblazenheid, achter *iedere* liefde, die zich niet uitsluitend tot het bed bepaalt, hypocrisie, achter *iedere* zielszucht naar het bovenaardse zwakzinnigheid te zoeken'.

Ik geloof dat Ter Braaks bedoelingen duidelijker worden als men ze ziet in contrast tot de artistieke poseurs-houding, zoals die aan het eind van de vorige eeuw ondermeer voorkomt bij auteurs als Oscar Wilde en Max Beerbohm. In zijn Yeatsbiografie *The man and the masks* (1948) wijst Richard Ellmann op boeken als *The picture of Dorian Gray* en *The happy hypocrite,* waarin, evenals in Valéry's *Monsieur Teste,* als het

ware een cultus voorkomt van het artistieke masker, waarachter zich de sociale verantwoordelijkheid van de auteur verschuilen kan. Ter Braak daarentegen was zonder enige reserve of ironie overtuigd van 'the importance of being earnest'. Hij had zich, om met Yeats' gedicht *The mask* te spreken, tot onverbiddelijke taak gesteld: (to) put off that mask of burning gold / with emerald eyes'.

Men zou het verschil tussen Coster en Ter Braak ook in verband kunnen brengen met een generatieverschil. De vaag religieuze Coster debuteerde als essayist in een sfeer van romantisch idealisme en symbolisme, die mede werd bepaald door het estheticisme van het fin du siècle; de rationalistische Ter Braak begon zijn essayistische schrijversloopbaan in de periode van 'de nieuwe zakelijkheid'. In tegenstelling tot Coster heeft Ter Braak nooit of nauwelijks de humanitaire euforie van onmiddellijk na de eerste wereldoorlog gekend, maar hij beleefde des te intenser de dreiging en de verdeeldheid die voorafging aan de tweede. In zijn soms cynische en altijd strijdvaardige ontmaskeringswoede en zijn hooghartige afkeer van het gewone en collectieve (het algemeen menselijke!), pleegde Ter Braak verraad aan de humanistische idealen van een vorige generatie: dit is wat Julien Benda *La trahison des clercs* en wat Dirk Coster *Het verraad der jeugd* noemde.

Zo gezien vertegenwoordigen Dirk Coster en Menno ter Braak twee uitersten van de levensbeschouwelijke literaire kritiek. Aan de ene kant een religieus-idealistisch en socialistisch getint humanisme: aan de andere kant een paganistisch-rationalistisch en intellectueel-elitair individua-

lisme. Daartussen liggen vele mogelijkheden, waarvan er inderdaad verschillende tot uitdrukking komen in de oriëntatie van literaire tijdschriften en in het werk van levensbeschouwelijke literaire critici tussen de beide wereldoorlogen. Er is ‘humanistische’ kritiek (Dirk Coster, Urbain van de Voorde), ‘katholieke’ kritiek (Anton van Duinkerken, Joris Eeckhout), ‘protestantse’ kritiek (Roel Houwink, K. Heeroma, C. Tazelaar), ‘socialistische’ kritiek (Garmt Stuiveling, A.M. de Jong) en ‘paganistische’ kritiek (Menno ter Braak, E. du Perron).

Ter Braak te Sestri Levante

Zoals er bezwaren zijn tegen het samenvoegen van verschillende der hier toevallig met name genoemde critici (er waren er veel meer!) in één groep, zo zijn er ook wel redenen om nog een paar groepen meer te onderscheiden, en vooral om rekening te houden met de mogelijkheid van evolutie in de denkbeelden van iedere criticus afzonderlijk. Zelfs de eenzijdigst ingestelde levensbeschouwelijke kunst of kritiek wordt nu eenmaal niet gemaakt met de bedoeling dienstbaar te zijn aan de schematiseer-dwang van historici en andere overzichten-schrijvers. Naarmate, in de loop van de jaren dertig, de politieke toestand dreigender werd, traden er trouwens verschuivingen op, en werden de verschillende groepen zich steeds meer bewust van hun onderlinge verwantschap tegenover het gemeenschappelijke gevaar der nazistische boekenverbranders. Dit verminderde zowel het vertrouwen van Coster in de algemene menselijke broederliefde, als dat van Ter Braak in het individualisme van de intellectuele aristocratie.

Ter Braak & De Stem
Paul de Wispelaere

1.

1931, het jaar waarin Dirk Coster in het openbaar toegaf dat zijn tijdschrift *De Stem* de geschiedenis van een niet uitgekomen verwachting weerspiegelde[1], was ook het jaar waarin zich in de groep van *De Vrije Bladen* een splitsing voordeed tussen de 'vormaanbidders' (met D.A.M. Binnendijk als voorman) en de 'ventisten' (met Menno ter Braak als Binnendijks nieuwe opposant). Naar buiten toe was het gevolg van deze splitsing een poging tot reorganisatie van *De Vrije Bladen,* die mislukte en, nog voor het eind van het jaar, resulteerde in de oprichting van het nieuwe tijdschrift *Forum,* met Menno ter Braak en E. du Perron als kernfiguren[2]. De externe geschiedenis van deze oprichting kan men stap voor stal volgen in de gepubliceerde correspondentie van deze beide bondgenoten en vrienden. Met ingang van de jaargang 1932 verschenen *De Vrije Bladen* verder in cahier-vorm, maar de leidende rol van het blad was uitgespeeld.

Vóór 1931 had Ter Braak zich ook bewogen in de kring van *De Vrije Bladen,* waaraan hij sinds 1925 meewerkte, en waarin hij reeds in de jaargang 1927 naar voren kwam met de kenmerkende essays als 'Het opium der vormen' en 'Het schone masker', waartegen vanwege de esthetische gerichte fractie van de groep werd geprotesteerd[3]. In 1927 begon hij ook mee te werken aan *De Stem,* die in de twee volgende jaren in een polemiek met *De Vrije Bladen* gewikkeld werd. Bepaalde Ter Braak in de hiervoor genoemde essays zijn positie tegenover het estheticisme, in zijn beide eerste bijdragen aan *De Stem* bepaalde hij zijn positie ten opzichte van het humanisme. Van dat jaar 1927 loopt dan ook, in dit dubbele opzicht, een rechte lijn naar de oprichting van *Forum*.

Ter Braaks twee *Stem*-artikelen uit 1927 zijn: 'Waarheen gaan wij?', een antwoord op een dat jaar onder deze titel in *De Stem* gehouden enquête, en 'Ondergang. Over persoonlijkheid en woord'. Beide werden opgenomen in de bundel *Afscheid van domineesland,* die, in 1930, trouwens ook bij de uitgever van *De Stem,* Van Loghum Slaterus te Arnhem, verscheen. De enquête *Waarheen gaan wij?* was door Coster aangekondigd als 'Een poging tot onderzoek en zelfonderzoek' ten overstaan van de 'stijgende, beklemmende, bijna lugubere onzekerheid in de wereld (.....) onzer jaartelling 1926. (.....) Wij weten het allen: hoe het maatschappelijk leven zich steeds meer in partijschapen verdeelt - en allen weten wij ook dat Italië en Rusland, fascisme en bolsjevisme de polen zijn, wier aantrekkingskracht het gansche leven doordringt - met daarmee samengaande een verachting en verloochening der wederzijdsche menschelijkheid, die een vernietiging dreigt te worden van de essentieele winst der beschaving: de kennis en eerbiediging van den menschelijken geest en het menschelijk leven, het gevoel van samenhorigheid van hen die in wezen eender zijn, eender van zielsbeweging, eender van liefhebben, eender van sterven en die zich dit eenderzijn bewust werden. Dit weten wij allen. Maar wat gelooft men daarbij? Daarom gaat het. Wij weten allen ook dat het leven machtiger, heviger, roekelozer is geworden: maar wat gelooft men van deze kracht, is hij 't begin der verdierlijking onzer beschaving, of 't begin van een grooter en dieper leven?'.

We staan hier voor het eerste treffen tussen Coster en Ter Braak, tussen *De Stem* en het latere *Forum*, en het loont de moeite er enige aandacht aan te besteden. Bovenstaande tekst behoort tot

de periode van de geschriften over Montherlant en Benda[4], waarin Coster de algemeen-menselijke beginselen van zijn humanisme uitdrukkelijk aanwendde ter bestrijding van de concrete historische verschijnselen van het fascisme en het bolsjewisme. Deze beginselen, die samengevat kunnen worden in een formule als ‘tot zielskracht gelouterde levenskracht’, zijn algemeenmenselijk te noemen in een dubbele zin: het zijn idealistische ideeën over *de* mens, die zowel in de afzonderlijke mens als in de menselijke gemeenschap, en door onderlinge wisselwerking in beide tegelijk, gerealiseerd dienen te worden. Deze realisering wordt geleid door een zowel individuele als sociale geluksgedachte, die Coster reeds in de *Marginalia* (1919) aforistisch had uitgedrukt als: ‘De zjel is geluk’. Dit geluk, primair gegeven of uit tragische strijd gewonnen, bestaat uit een toestand van innerlijk en intermenselijke harmonie. Deze harmonie steunt in haar bewuster vormen, op het idealistisch-filosofisch eenheidsprincipe van de schoonheid, de goedheid en de waarheid, dat zowel een axioma als een doelstelling is: als axioma is het een beginsel van de beschaving, als doelstelling duidt het de richting aan waarin de beschaving zich daadwerkelijk dient te ontwikkelen. Het heeft de zekerheid van een geloof, en de praktische waarde van een maatstaf.

In de kernbegrippen van Oosters humanistische levensbeschouwing hier nogmaals samengevat, om Ter Braaks ideeën van de *Stem*-enquête belichaamt, wordt door Ter Braak het type van de ‘produktieve’ mens genoemd. Deze verraadt zich al door de vraag waarin het onderwerp van de enquête is geformuleerd: men kan er onmiddelijk antwoord op verwachten ‘van sociaalgeoriënteerde individuen, die, hoe dan ook, één of ander direct belang hebben bij een volgend maatschappelijk station; van de politicus, van de handelsman, van de pastoor, van de utopist. Zij zullen allen terstond antwoorden: naar de dictatuur, naar het protectionisme, naar het hiernamaals, naar de wereldvrede. In ieder geval zal hun hoogste interesse met de oplossing van dit probleem gemoeid zijn’. De kernbegrippen van deze zin zijn ‘sociaal-georiënteerd’ en ‘oplossing’. Het produktieve mensentype, waartoe Coster behoort, is op finaliteit gericht, situeert het doel van de persoonlijke verwezenlijking in het boven-persoonlijke verband van de mensheid. Kenmerkend is ook Ter Braaks opsomming van de onderscheiden categorieën van mensen waarin dit type uiteenvalt: waar Coster naar het gemeenschappelijke wezen van *de* mens zocht, legde Ter Braak, niet zonder ironie, nadruk op de individuele verschillen.

Tegenover het produktieve mensentype stelt Ter Braak het ‘meditatieve’ type, waartoe hij zichzelf rekent. Dit type heeft geen interesse voor de richting waarin de tijdsgebeurtenissen zich ontwikkelen, maar alleen voor de samenhang ervan in zoverre die op de mediterende persoonlijkheid wordt betrokken. Men denkt hierbij aan een structuralistische kijk op de geschiedenis, en inderdaad: even verder zegt Ter Braak, dat de produktieven ‘steeds gebonden (zijn) aan de oppervlakte der wereldgeschiedenis zonder ooit naar haar structuur te hebben gevraagd’. Deze gebondenheid verklaart hij als volgt: de mens die ‘het beklemmend gevoel van zijn deficit’ in de tijdsverschijnselen projecteert, poogt vruchteloos dit deficit aan te vullen ‘door telkens nieuwe toekomstvisioenen, politieke, economische, religieuze, sociologische.....’ Het ‘oppervlaktebestaan’ van de productieve mens is gelegen in zijn bekommernis om de toekomst. Daartegenover staat het inzicht van de meditatieve mens, dat ‘ieder uur, waarin de toekomst hem onverschillig is, winst is voor hem’. Ter Braak ontkent dat ‘in het richtingsgevoel de hoogste taak van de menselijke geest zou liggen. Deze

taak ligt voor hem in de cultivering van de “schijnbaar richtingsloze, doelloos heen en weer deinende *intensiteit*” die de enige ware richting aangeeft: 'de richting naar de diepte’.

‘Intensiteit’ was ook één van Costers sleutelwoorden, en daarom is het bij uitstek geschikt om er het verschil in de mensopvatting van beide auteurs aan te toetsen. Bij beiden was het, uiteraard, een vitalistisch begrip, en wat dit begrip voor Coster betekende hoeft hier niet herhaald te worden. Het verschil kan men verduidelijken aan de hand van de door Ter Braak gebruikte term ‘richting’. Voor Coster werkte de persoonlijke intensiteit, als de individualisering van een algemeenmenselijke kracht, centrifugaal in een opwaartse, transcenderende beweging van zelfbevestiging, overgave en kosmische verruiming. Voor Ter Braak werkte de intensiteit, weg van de buitenpersoonlijke verschijnselen, centrifugaal naar de diepte van de aparte individuele persoonlijkheid, die zich telkens weer van elke binding los moet maken, om zijn individuele indentiteit te kunnen handhaven. Voor Coster resulteerde de levensdrang in opgang en ontgrenzing, voor Ter Braak in ondergang en begrenzing.

Met deze laatste formulering kom ik tot Ter Braaks tweede *Stem*-essay: ‘Ondergang. Over persoonlijkheid en woord’, waarin hij de dia-

lectische verhouding tussen persoonlijkheid en gemeenschap uiteenzet. Dit essay is een algemeen theoretisch betoog, dat niet tegen een bepaalde tegenstander is gericht, en waarin ook Coster niet wordt genoemd, maar man kan het wel doorlopend vanuit de optiek van de tegenstelling tussen Ter Braak en Coster lezen.

Neem deze passage: ‘Wij onderscheiden geen “collectivisten” en “individualisten”; wij onderscheiden slechts persoonlijkheden, die zich, nog niet ontgoocheld, een mythologische persoonlijkheid, een “gemeenschap” verbeelden, en persoonlijkheden, die zich bewust in hun beperking terugtrekken’. De bepaling ‘nog niet ontgoocheld’ terzijde gelaten kan men deze onderscheiden persoonlijkheden met Coster en Ter Braak invullen. In veel van de antithetisch gebouwde zinnen uit dit essay komt dezelfde tegenstelling terug. Ik geef nog een paar voorbeelden: ‘Voor deze “gemeenschap” bestaat het mens-zijn in zijn algemeenste vorm; deze “gemeenschap” tot ideaal verheffen betekent het monotone, het ongeschakeerde liefhebben boven de contrasten: het wezenloos moeras boven de onstuimige branding’. Het eerste deel slaat op de produktieve mens, dus ook op Coster; het tweede deel geeft Ter Braaks kritiek erop. Nog: ‘De mens denkt zich een gemeenschap als een persoonsorganisme; hij belaadt zijn schepping met alle vreugden en alle smarten, die zijn begrensd Ik ontbeerde (.....) Gemeenschapsverlangen - liefde tot de naaste heeft het Christendom het genoemd - symboliseert de aanwezigheid van dit voortdurend gemis in de enkeling, dat eeuwig onvervuld blijft. Want iedere poging tot bereiken, tot opgaan in de grotere persoonlijkheid, tot “liefde”, is tot onvolkomenheid voorbestemd; er is geen bestendige binding, er is een steeds zich herhalend gebonden worden en weer tot ontbinding overgaan. (.....) De losmaking is het enige, waaruit vernieuwing ontstaat, maar losmaking is ondergang, vernietiging, ongeluk’. In deze paradoxale dialectiek van persoonlijkheid en gemeenschap, verbonden met de dialectiek van leven en dood, ligt heel Ter Braaks levensopvatting besloten. In zijn ogen leidde de levensdrift, als grondslag van het gemeenschaps- en geluksverlangen, naar ontpersoonlijking, zelfverlies, verstarring, en dus naar de dood in deze gemeenschap. Daarom moest de individuele persoonlijkheid zich telkens opnieuw van het gemeenschapsverlangen losmaken en op zichzelf terugvallen, om het leven in stand te houden. Vandaar: ‘Individualiteit is verzet; verzet tegen het gedachtloos aanvaarde, verzet tegen het onpersoonlijke’. Maar tevens: ‘het wezen der persoonlijkheid bestaat in een volslagen eenzaamheid’.

Uit deze gegevens blijkt duidelijk dat de persoonlijkheidsopvatting van Ter Braak lijnrecht tegenover die van Coster stond. De sleutelwoorden in Costers persoonlijkheidsopvatting waren: overgave, liefde, verzoening, vertrouwen, gemeenschap, eenheid. Bij Ter Braak luidden ze: zelfbeperking, haat, partijdigheid, wantrouwen, eenzaamheid, apartheid. De overgave van de produktieve mens stond in de ogen van Ter Braak gelijk met geloof, verblinding en lafheid, en diende terwille van het persoonlijk ‘inzicht’, dat er onverzoenbaar mee was, bestreden te worden. In ‘Het Carnaval der gelovigen’, verschenen in de jaargang 1930 van *De Stem*, beschreef hij dit geloof, ook in zijn vormen van vrijzinnigheid en verdraagzaamheid, als een maskerade. Op grond van zijn opvatting van de persoonlijke waarheid, had Ter Braak een absolute behoefte aan tegenstellingen en partijdigheid, waartegen Coster zich in die tijd juist heviger dan ooit verzette.

De anti-humanistische opvattingen, die Ter Braak in *De Stem* zelf ontwikkelde, betroffen dus in hoofdzaak de relatie van persoonlijkheid tot gemeenschap. Zijn

literaire theorie en zijn opvatting van de kritiek hingen daar echter ter nauwste mee samen, of waren, beter gezegd, aspecten ervan. Elk van deze drie punten wil ik nog even kort behandelen, toegespitst op hun tegenstrijdigheid met de opvattingen van Coster. In zijn bovengenoemd antwoord op De Stemenquête stelde Ter Braak de vraag of zijn opvatting van de meditatieve mens ‘een hautaine minachting voor de sociale problemen’ betekende. Zijn antwoord was, dat de meditatieve mens ‘de caleidoscoop der verschijnselen’ wel degelijk volgde, en dat zijn levensdrift ook hem in een daadwerkelijk deelnemen aan die verschijnselen meesleepte, maar dat hij tevens in die verschijnselen niet op kon gaan. We staan hier voor de paradox van Ter Braaks bekende antimaatschappelijk gefundeerd engagement. In de jaren dertig zou Ter Braak het politieke totalitarisme van het fascisme bestrijden, zoals Coster dit al tien jaar eerder deed. In deze bestrijding zelf waren zij wel degelijk bondgenoten, maar in hun tegenstrijdige uitgangspunten stonden zij tegenover elkaar. Coster bestreed het totalitarisme op grond van zijn verdediging van de *menselijkheid*. Ter Braak op grond van zijn verdediging van de *individualiteit*. Daarom ging Costers strijd samen met de verdediging van de democratie en het

humanistisch socialisme, en kon Ter Braaks strijd gepaard gaan met een anti-democratische en anti-socialistische gezindheid[5].

JAARGANG XI, AFL. 1 JAN. 1931

DE STEM

ONDER REDACTIE VAN

DIRK COSTER

BENEVENS EEN

CRITISCH BULLETIN

ONDER REDACTIE VAN

ANTHONIE DONKER

INHOUD VAN DIT NUMMER

		Blz.
Jos. Panhuysen	De Kellner	1
P. C. Boutens	Kwatrijn	19
Henr. Roland Holst-v. d. Schalk	Kinderen van dezen tijd	30
A. den Doolaard	Greta Garbo	36
Alb. Plasschaert	Toon Kelder	44
A. den Doolaard	Ballade van het Lood van den Hartstocht	48
Joannes Stalpaert v. d. Wiele	Sinte Jutta	52
Joannes Stalpaert v. d. Wiele	Sinte Lazarus	55
Dirk Coster	Marginalia II	58
Menno ter Braak	Alie van Wijhe-Smeding. Provincialisme en Rhetoriek	62
Th. R. F. Hoyer	Amerikaansche Films	76

CRITISCH BULLETIN

Maurice Dekobra door J. Tielrooy; Twintig Noord- en Zuid-Nederl. Verhalen door Alb. Plasschaert; Roel Houwink, Marcellus door Anthonie Donker; Ernst van Loenhout, Droomen door Roel Houwink; Raymond Brulez, André Terval door Karel Leroux; Ernest Hemingway, Farewell to arms door A. den Doolaard; My best story door C. Houward; Maurice Maeterlinck, La vie des fourmis door M. J. Premsela; Ilja Ehrenburg, Das Leben der Autos door Menno ter Braak; Erwin Erich Dwinger, Zwischen Weiss und Rot door Roel Houwink; Bernard Traven, Das Totenschiff door Nico Rost; Michail Scholochow, Der stille Don door Theun de Vries.

N.V. VAN LOGHUM SLATERUS' UITGEVERS-MAATSCHAPPIJ ARNHEM

Rechts: Tekening van Du Perron op de 1e bladzijde van 'Uren met Dirk Coster'

2.

In zijn overzicht van de afgelopen jaargang van *De Stem* schreef Coster over Ter Braaks essay ‘Ondergang’: ‘(.....) hoe zwaar, zwoegend bijna geschreven, is (dit) het eerste grote essay dat de nieuwe generatie ons gaf: een oriëntering in het leven door een absoluut oorspronkelijken en voraussetzungslosen geest. De conclusie waartoe hij tenslotte komt: een soort van Pirandellisme van het intellect, zijn ten zeerste aanvechtbaar (.....), doch de weg waarlangs hij tot deze conclusie komt, is meer dan waard met hem te begaan’.[6] Afgezien van het feit dat Coster op dat moment niet besefte dat hij in zijn blad het paard van Troje had binnengehaald, is deze opmerking kenschetsend voor zijn opvatting van de kritiek. Ter Braaks essay, dat hij in zijn tijdschrift had geplaatst, verwierp hij op grond van de inhoud, maar aanvaardde en prees hij op grond van de literaire kwaliteit. De ironie wilde dat Ter Braak precies deze objectieve, ‘esthetische’ en onpartijdige opvatting van de kritiek zou verwerpen en bestrijden. Ook Ter Braaks literaire theorie stond diametraal tegenover die van Coster. Een beschrijving van deze theorie valt buiten het bestek van deze studie, daar zij nooit het onderwerp van een expliciete discussie tussen Ter Braak en Coster is geweest. Daar zij in de animositeit van *Forum* tegen Coster uiteraard impliciet aanwezig was, en in de beslissende punten ook overeenkwam met de literaire opvattingen van Du Perron, duid ik hier toch de hoofdpunten ervan aan. Ik steun daarvoor op de gegevens van J.G. Bomhoff en J.J. Oversteegen[7]. In overeenstemming met de ‘richtingsloosheid’ van zijn persoonlijkheidsop-

vatting, is Ter Braaks literaire theorie uitsluitend een auteurspoëtica. Costers gerichtheid op de lezer (de gemeenschap) was hem, uiteraard, vreemd. (Dat Costers schrijverschap inderdaad bestond in functie van een publiek - een 'gemeente' - was één van de hoofdpunten van de *Forum*-agressie tegen hem). Vanuit zijn auteursstandpunt beschouwde Ter Braak het schrijverschap niet als een essentiële eigenschap van de persoonlijkheid, maar als een incidentele: 'Als wij de poëzie onder deze gezichtshoek waarnemen, interesseert ons de man achter de poëzie oneindig meer dan de verzenmaker, die beter of slechter schrijft'[8]. Het aldus voorgestelde onderscheid tussen de dichter en zijn werk, is opnieuw aan Costers opvatting tegengesteld. Voor Coster was het dichterschap essentieel voor de persoonlijkheid, en oversteeg en overtrof de mens in zijn literaire schepping. Als gevolg van zijn relativerende uitgangspunt, beschouwde Ter Braak daarentegen het literaire werk als een directe expressie van de tot zijn persoonlijke waarheid beperkte individualiteit. Maar deze expressie - de vormgeving - had voor hem een paradoxaal karakter. Opgenomen in de dialectiek van leven en dood, waardoor Ter Braaks levenshouding werd bepaald, vervulde het woord 'dezelfde dubbelfunctie als iedere andere vorm'[9]. Oversteegen: 'Het (woord) is nodig om "de spanning die men leven noemt" tot uitdrukking te brengen, maar niemand kan die spanning blijvend fixeren zonder het leven te verstikken'. De literaire vorm, die door Coster de hoogste vorm van zelfverwezenlijking en dus van geestelijk leven werd geacht, was voor Ter Braak een vorm van dood, waaruit de persoonlijkheid zich telkens weer terug moest trekken. Maar daar komt nog een complicatie bij. Het fixerende woord, dat tot de sfeer van de dood behoort, is, in Ter Braaks taaltheorie, niet in staat de levende realiteit uit te drukken: 'woorden (hebben) de schijn van *realiteit*, terwijl zij slechts *tekenen* zijn van realiteit en derhalve beter geschikt zijn om realiteit te *verbergen* dan te onthullen'[10]. De dichterlijke woordvorm is dus niet alleen een element van dood, het is ook een masker: deze beide eigenschappen vallen samen in de onwaarheid. Voor Coster was de literaire vorm een revelatie van transcendente waarheid, voor Ter Braak een leugen. Ter Braak noemde de overgave aan de literaire vorm een vergroting van het zelfgevoel, en zo zag Coster het ook. Maar het cruciale verschil ligt hier in hun beider beoordeling van het vergrote zelfgevoel: Coster zag het als een verhoging van de persoonlijkheid, Ter Braak als een ondergang van de persoonlijkheid, en bijgevolg als bedrog. Vandaar: de dichter, die door Coster werd vereerd, werd door Ter Braak gewantrouwd. Coster was in Ter Braaks ogen een woordzwendelaar en een overschatter, waartegen achterdocht geboden was: 'Het wantrouwen in de kunst te herstellen: dat is een eerste gebod'[11] Ter Braaks interpretatie van de vormgeving leek wel in tegenstrijd met zijn bovengenoemde opvatting van de literatuur als directe expressie: 'Eerst wordt van het kunstwerk geeist dat het onbelemmerd toegang geeft tot de kunstenaar, vervolgens wordt een motie van wantrouwen tegen dat kunstwerk aangenomen omdat het een "misleidend" kontaktmiddel is!' De enige uitweg uit deze contradictie lag voor Ter Braak in het bevoorrechten van die literatuursoorten, welke zo ver mogelijk van de 'literatuur' afstonden, nl. de personal documents: 'Daarom heeft mijn belangstelling voor brieven en portretten langzamerhand een deel van mijn "litteraire" belangstelling opgeslorpt'[12]. Hier bij merkt Oversteegen op: 'Donker had zeker geen ongelijk toen hij n.a.v. *Démasqué* Schreef: "Het

vormbeginsel bestrijden is de kunst zelf bestrijden” (*Ter Zake*, p. 93), maar dat is precies wat Ter Braak wilde!’.

3.

Tot 1931 heeft Ter Braak verder nog met een tiental bijdragen meegewerkt aan *De Stem*. Daartoe behoren ‘Het carnaval der gelovigen’ en de eerste drie hoofdstukken van de roman *Hampton Court*. Maar het intellectualistische karakter van dit laatste werk stond Coster tegen. Na het eerst zonder commentaar in zijn blad te hebben opgenomen, maakte hij het in 1933, toen hij reeds het voornaamste mikpunt van *Forum* geworden was, in korzelige bewoordingen af: ‘Wat bezielt iemand om zulke dingen te schrijven? (.....) Ter Braak bracht het niet verder dan tot een ietwat kleinzielig relaas over enkele kille individuen. En de kleine verstandelijkheid die (.....) de buitenwereld tot onaangename leelijkheid verwringt, ontbreekt evenmin. (.....) Gebrek aan fantasie, gebrek ook aan eigen scherpe innerlijke contrasten, waardoor wit en zwart tot een nijdassig grauw samendruilen’[13]

Terwijl de fragmenten uit *Hampton Court* in *De Stem* aan het verschijnen waren, speelde zich in *De Vrije Bladen* de *Prisma*-polemiek af, waarin Menno ter Braak met het estheticisme afrekende[14]. En inmiddels had E. du Perron n.a.v. de publicatie van *Het carnaval der burgers* de belangstelling voor Ter Braak opgevat, die spoe-

dig tot hun bekende vriendschap en bondgenootschap zou leiden, waaraan *Forum* zijn épоquemakende betekenis heeft te danken gehad[15]. Meer bepaald van de *Prisma*-discussie af kreeg deze relatie het karakter van een wapenbroederschap, dat ze tot het einde toe zou behouden. Oversteegen heeft deze polemiek voor Ter Braak en Du Perron terecht 'een voorpostengevecht' genoemd, 'waarna de ware strijd pas beginnen kon, en die moest zich in de eerste ronde richten tegen de schijnbaar verwante humanisten'[16]. Deze 'schijnbare verwantschap' lag in het feit dat Ter Braak in zijn bestrijding van het *Vrije Bladen*-esthetisme en -epigonisme eigenlijk Coster naast zich had. Maar het 'schijnbare' was hier duidelijk van groter gewicht dan de verwantschap. Niet alleen wees Ter Braak Costers humanisme af, maar tussen de stijl waarin deze levensbeschouwing tot uitdrukking werd gebracht, zowel als de literatuuropvatting en kritische principes die ermee samengingen, èn het protest van Ter Braak en Du Perron tegen de poëzie- en vormcultus, bestond een direct verband. Hoe Ter Braak dit verband zag, kwam voor het eerst duidelijk aan het licht in zijn polemisch artikel 'Anthonie Donker, administrateur', dat in de jaargang 1931 van *De Vrije Bladen* verscheen. Maar tegelijk was dit artikel slechts een overgangsmaatregel: als vertegenwoordiger van het *Stem*-humanisme diende niet zozeer Donker als wel Dirk Coster te worden aangepakt. En dit zou, met felle agressiviteit, in de eerste jaargang van *Forum* gebeuren. Dat deze aanval zelfs de eigenlijke bestaansreden van dit tijdschrift inhield, kan men nagaan in de correspondentie tussen Ter Braak en Du Perron uit de hele tweede helft van 1931. Reeds op 9 juni van dat jaar schreef Du Perron: 'Wat Coster en Donker willen, is voor ons *snert*'. Ter Braaks stuk tegen Donker was, na zijn aanval op Binnendijk, het tweede waarin hij, sinds zijn kennismaking met Du Perron, een man-tegen-man gevecht leverde volgens de polemische opvattingen van zijn nieuwe vriend.[17] Men had kunnen verwachten dat hij, na zijn nog onpersoonlijke, louter principiële essays in *De Stem*, nu ook Coster persoonlijk aan zou grijpen. En zo dacht ook Du Perron er over. Op 6 mei 1931 stuurde Ter Braak hem het pasverschenen meinummer van *De Stem*, met het artikel 'Een vijand gevraagd', waarin Coster Du Perron had uitgedaagd: 'De waarde van een mensch is op zijn tijd ook af te meten aan de kracht en de waarde van zijn vijanden. Een behoorlijk mensch heeft recht op behoorlijke vijanden. En ik? Wat heb ik? Is dat nu *mijn* deel, mijn vijand? - deze slungel die jaar in jaar uit aan mijn hielen hangt met zijn armzalig rijtje van zes eeuwig eendere scheldwoorden (.....). Ik word dus nu kwaad op Ed. du Perron. (.....) Ik krijg nu neiging me duidelijk om te draaien en niet-meervriendelijk te snauwen: doe dan toch wat, sukkel! Trek je mes dan! (Ik bedoel natuurlijk: schrijf een behoorlijk essay, of een goede grap). En kan je niet....ruk dan uit....'[18]. In zijn begeleidende brief zette Ter Braak Du Perron ertoe aan de handschoen op te nemen: 'Maar dan nu ook werkelijk *afdoende, fundamenteel!* (.....) Het (Coster) is toch een mieserig mannetje, en zoo uiterst kwetsbaar bovendien'[19]. Tot eind juli herhaalde Ter Braak geregeld deze opstokerij tot het 'slachten' en 'vermoorden' van Coster. Maar het heeft evenlang geduurd voor Du Perron erop inging. Op 8 mei 1931 antwoordde hij aan Ter Braak: 'Wat Coster aangaat, je méént het toch niet, dat ik op die uitdaging van een "essay" te gaan schrijven (.....) zou ingaan? Als je alles wat ik over deze kloothark in de Cahiers bijeengeschreven heb bij elkaar zet, krijg je bovendien al een "essay" dat meer dan essayerig genoeg voor mij is, dat ik als volkomen "geslaagd" en "afdoend"

beschouw!'[20]. Du Perron beperkte zich voorlopig tot het sturen van een repliek als 'ingezonden stuk' naar *De Stem*, dat door Coster geweigerd werd, en dan in *Den Gulden Winkel* verscheen[21]. Bij het overzien van hun gezamelijk plan de campagne schreef hij Ter Braak op 16 mei, in regelrechte soldatenstijl: 'Jij zult Coster, als je wilt, belegeren, beschieten, uithongeren, tot overgave dwingen en desnoods fusilleren; ik kan hem alleen op zijn lijf vallen in een hollen weg en met messtoten afmaken. Maar Coster is niet jouw vijand, althans niet je bijzondere vijand. Wat *de* vijand is voor ons (en het is waar, Coster speelt daar een rol bijna van nationale instelling of momument) is de Nederlandse dikdoenerigheid. In dit begrip ligt opgesloten: "domheid" en "systeem"'[11]. En wat hierop volgt, is een samenvatting van het hele doel van *Forum:* 'Wanneer wij werkelijk den strijd willen voortzetten tegen dit "beroerde soort", in Holland nog wel, dan zijn wij op elkaar aangewezen, terwijl de "vijand" zich tot in het eindeloze varieert. Je hebt met de jong-katholieken afgerekend; we hebben daarna de poëzie-aestheten aangerand; je zou nu de z.g. revolutionairen (de systematische alweer) wat kunnen bekijken, en verder de vele soefi-orden, die van Coster in top'[22]. Ter Braak gaf niet toe: beide laatstge-

noemde categorieën van de vijand waren in zijn ogen voorbestemd voor Du Perron, en diens projectiel zou *Een Tegenstem* heten. Dit is tenslotte de ondertitel van Du Perrons *Uren met Dirk Coster* geworden.[22]

Eindnoten:

1 Dirk Coster, 'Bij het tienjarig bestaan van De Stem', in *De Stem* 1931, p. 261-281 en 401-408. Ook apart uitgegeven onder de titel *Waarheen gaan wij?* (Arnhem 1931).
2 De geschiedenis hiervan is beschreven door J.J. Oversteegen in *Vorm of vent* (Amsterdam 1969), p. 196-197 en 278-283.
3 Oversteegen, p. 191-192.
4 Over Montherlant, 'De romantiek der overgave' en 'Een ontnuchterde toreador' in *De Stem* 1926, p. 285-290 en 1927, p. 153-163. Over Benda, 'Het verraad der klerken', 1927, p. 962-974 en 1928, p. 71-81.
5 Zie R. Henrard, *Menno ter Braak in het licht van Nietzsche* (Hasselt 1963), hfst. III.
6 *De Stem*, 1928, p. 69.
7 Oversteegen, *o.c.,* en J.G. Bomhoff, De literaire theorie van Menno ter Braak', in *Jaarboek van de Maatschappij der Nederl. letter- k. te Leiden,* 1960-1961, p. 3-13.
8 Geciteerd door Oversteegen, p. 427.
9 Id., p. 418.
10 Menno ter Braak, *Verz. W.* IV, p. 164.
11 Id., *Verz. W.* II, p. 640-641.
12 Id., *Verz. W.* III, p. 52.
13 *De Stem*, 1933, p. 777-778.
14 Zie L. Mosheuvel, 'Over de historische contekst van Prisma', in *Studia Neerlandica* I/3, p. 77-94.
15 Daarover o.m. H.A. Gomperts in *De schok der herkenning* (1963), hoofdstukken 5 en 6.
16 Oversteegen, p. 373.

17 'Prisma of dogma', opgenomen in *Verz. W.* I, p. 348-355.
18 *De stem*, 1931, p. 528.
19 Menno ter Braak/E. du Perron, *Briefwisseling* I, p. 89.
20 Id., p. 90.
21 'De vijand meldt zich', in *Den Gulden Winckel,* 1931 (nr. 354), p. 131 en (nr. 356), p. 180.
11 Id., *Verz. W.* II, p. 640-641.
22 *Briefwisseling* I, p. 94.
22 *Briefwisseling* I, p. 94.

Ter Braak, een filosofie.
*Aanval op de rationalistische antropologie. H*et pragmatisme.
Rob Beuten

I. Inleiding: Schrijft Ter Braak filosofie?

Wat filosofie is, is reeds een filosofisch probleem en op dit glad ijs wagen we ons nu niet. Als we in wat volgt spreken over de 'filosofie' van Ter Braak, dan bedoelen we *een gedachtencomplex, een denkwereld, een verzameling van overtuigingen en ideeën*. Daarbij uitgaande van de stelling, dat filosofie zich a) tot het menselijke intellect wendt, b) waardoor dit de werkelijkheid rationeel duidt, en dit c) door middel van abstracte redenering en daaruit voortkomende oordelen, d) Deze oordelen geschieden wezenlijk in begrippen. We wensen hier niet in te gaan op de vraag of slechts filosofie bestaat, in zover zij - enerzijds - in haar beschrijving objectief rekening houdt met de kennisinhouden van de andere wetenschappen, en of zij - anderzijds - slechts van zulkdanige vooronderstellingen, grondpremissen gebruik mag maken, die uitgaan van de algemeenmenselijke situatie en derhalve dan ook voor iedereen controleerbaar en (vooral) in zich evident moeten zijn.

Het feit alleen al, dàt men oordelen uitspreekt - en wie oordelen uitspreekt, doet niets anders dan begripsmatig denken - wijst erop, dat men filosofeert. Dat er ook niet-strikt-wetenschappelijke filosofie is, doet niets af aan de waarde van haar denkbeelden of oordelen.

Toch zou het een vergissing zijn te beweren, dat Menno ter Braak aan filosofie doet, als 'strenge Wissenschaft'.

In de eerste plaats kan dit verklaard worden uit Ter Braaks eigen opvatting over de filosofie[1]. Het filosofisch denken betekent voor hem een persoonlijke stellingname vanuit de persoonlijke levenservaring. De intensiteit en de kwantiteit van de levenservaringen bepalen de waarde en de aard van het denken, en het komt er verder nog op aan, in het denken zo direct en zo volledig mogelijk getuigenis af te leggen van die persoonlijke levenservaring, - zonder gebruik te maken van Grote Woorden, van veel referenties, van de 'wetenschappelijkheid'[2] in een mooi sluitend systeem.

Buiten deze individueel geldende vooronderstelling ligt het wezenlijke verschil tussen Ter Braaks geschriften en die van een vakfilosoof in de aard van de geschriften zelf (al meent tB zelf van niet)[3]. Ter Braak verwoordt zijn ideeën in essays. Het verschil tussen een filosofisch essay en een filosofisch wetenschappelijk tekstboek ligt niet aan de behandelde onderwerpen, maar in de aard van behandeling van die onderwerpen. In zijn boek over Ortega y Gasset schrijft J.H. Walgrave: 'Het verschil tussen een wijsgerig essay en een wijsgerig tekstboek is als het verschil tussen een luchtfoto en een stadsplan. Elke foto laat bepaalde dingen in het duister of het vage en doet andere dingen met ongemeen reliëf naar voren treden. Het stadsplan geeft alle straten en plaatsen weer in hun precieze mathematische proporties volgens een welbepaalde schaal. Maar het plan is iets doods en abstracts, de foto is concreet en levend'[4]. Een essay behandelt slechts wat zijn auteur als belangrijk ziet, als zeggenswaardig. Het geeft steeds slechts een bepaalde - dus onvolledige - kijk op de dingen. Vanuit welbepaalde individueel geldende premissen en vooronderstellingen

- in aantal méér dan bij de wetenschappelijke beschrijving - analyseert de auteur het object subjectief; hij heeft reeds op voorhand zijn standpunt ingenomen. Vandaar dat wat hij wil bewijzen luid gezegd wordt, op de spits is gedreven. Een essay kenmerkt zich door een uiterst directe, ‘hevige’ uitdrukkings-

kracht. Een wetenschappelijk werk daarentegen registreert zo objectief mogelijk de meest verscheidene facetten aan een onderwerp en tracht (logisch-systematisch redenerend) verklarend te beschrijven. Wat de auteur daarvan vindt, is irrelevant.

Laten we daarom de vraag of Menno ter Braak filosofie schrijft, bevestigend beantwoorden, maar dan wel in het licht van de hierboven gemaakte restrictie.

II. Benaderingswijzen van de Ter Braak-filosofie

a) De thematische differentiatie

Schrijver dezes wijdde in 1975 een licentiaatsverhandeling (*Aspecten uit de filosofie van Menno ter Braak,* Antwerpen 1975) aan Ter Braak, waarin de filosofie van deze denker minutieus onderzocht werd. In een inleiding heb ik daar proberen aan te tonen, dat de thematische differentiatie in Ter Braaks denken chronologisch te volgen is en zich in twee momenten laat indelen. Vanuit chronologisch standpunt bekeken, ordenen wij Ter Braaks denken in twee momenten. We mogen nl. niet spreken van twee verschillende fasen met een duidelijk gemarkeerde overgang. Deze twee momenten zijn als twee lijnen, die van zeer vroeg reeds naast elkaar voortlopen en waarbij de ene lijn eerst een hoogtepunt bereikt en dan een plotse daling vertoont, terwijl de andere lijn inmiddels naar háár hoogtepunt stijgt. We wensen de scheiding tussen beide momenten, hoe abstract, arbitrair en aanvechtbaar ook, ergens definitief vast te leggen, en kozen het jaar 1934. De *Politicus* was geschreven (1933) en aan een vriend schrijft Ter Braak op 27-5-'34: *Nu komt nog wat deze, mijn honnête homme moet doen; l'honnête homme en action. Ik zal er nog een boek over moeten schrijven om erachter te komen..... Als individualist kom ik tot de sociologie, tot de politiek, kortom: tot de collectiviteit..... Vreemd schouwspel!*'[5]

Onder het eerste moment in Ter Braaks denken (dus tot 1934) versta ik de behandeling van themata op theoretisch-filosofisch en antropologisch gebied (de bezinning over de natuur van de menselijke existentie en andere aanverwante of hiermee samenhangende topics) alsook de kunsttheoretische reflexies (over cinematografie en literatuur). Het tweede moment daarentegen zie ik bestaan uit cultuur- en geschiedfilosofische, maatschappijtheoretische en religieuze analyses. In mijn werk hield ik me hoofdzakelijk bezig met het eerste moment van Ter Braaks denken.

b) De gerichtheid van het denken

Het grote schema in Ter Braaks denkwereld is zonder twijfel de oppositie tussen een ‘oude’ en een ‘nieuwe’ orde. Hiermee doel ik niet enkel op zijn cultuur- en maatschappijtheoretische stellingen (vb. de nieuwe, opportunistische elite) maar evenzeer in zijn filosofische beschouwingen (antropologie, kennistheorie) botsen steeds twee fundamenteel tegengestelde visies op elkaar.

Geestigaards gingen spreken over Menno ter Afbraak en begrepen om de liefde gods maar niet waar Ter Braak toch maar weer àl die energie (en moed) haalde om met alles en nog wat schoon schip te maken. Het staat hen natuurlijk vrij, dit niet te begrijpen, maar in hun voortvarendheid zijn ze aan de werkelijke inhoud van Ter Braaks denken voorbijgevlogen.

De nadruk leggen op het destructieve karakter van Ter Braaks denken is een vertekening van de waarheid. Het is een flagrante onjuistheid te beweren, dat hij geen eigen ideeënperspectief opbouwde, dat zijn denken niet óók een instructief moment bezit. De verleiding is echter groot, toegegeven, en dit wel door de speciale *gerichtheid* van zijn denken. Het is nl. van kapitaal belang, op te merken, dat Ter Braaks *denkhouding* niet dezelfde is, als die van een wetenschapsman, die de werkelijkheid zo onbevooroordeeld mogelijk tegemoet treedt, registreert, en waarheden formuleert. Ter Braaks houding daarentegen is geen verdediging van een aantal overtuigingen, die zich van andere overtuigingen onderscheiden, naast andere overtuigingen staan, maar de dagbladschrijver (in zijn kronieken voor *Het Vaderland*), als de briefschrijver (in correspondentie met Du Perron), als de denker Ter Braak is constant in de aanval.

Het is hem niet te doen, om het bereikte-eigene te verdedigen (als had hij op eigen kracht iets voorheen ongeziens ontdekt, als $E = m.c^2$), dan wel om het vreemde te ontmaskeren en er zelf een positie tegenover in te nemen. De waarde van de eigen ideeën blijkt niet uit de waarheid (als overeenstemmend met de werkelijkheid) van die ideeën, maar uit het feit dat tegengestelde overtuigingen niet meer rendabel of voor Ter Braak niet meer houdbaar of aanvaardbaar zijn, en dus verwerpelijk. Zijn ideeëncomplex is dus niets anders dan het resultaat van zijn persoonlijk stelling-nemen-tegen[6]. De eigen mening wint hier niet enkel en uitsluitend aan kracht (of: waarde) door de inhoud van deze mening, maar wel doordat de mening zich van andere meningen afzet.

In concreto: Ter Braaks uitgangspunt is een welbepaalde filosofische wereldbeschouwing (de rationalistische antropologie), waar hij niet mee instemmen kan, en die hij dan ook moet verwerpen. Door en uit zijn destructie van deze 'oude' filosofie, verzamelt hij een aantal overtuigingen en bouwt dus stilaan ook aan een eigen ideeëncomplex. Het is nu echter zo, dat de héle terbraakse filosofie juist dàt is, wat de 'oude' filosofie niét is.

Zoals wij haar uit Ter Braaks belangrijkste werken hebben begrepen, is zij niets anders dan het binnenste-buiten-keren van dié filosofie waartegen Ter Braak te velde trekt. Hij ontmaskert de 'oude' filosofie, maar dit houdt ook in, dat hij in feite niets *nieuws* wil, maar enkel iets *anders*.

Zo pleit hij bijvoorbeeld niet voor het eerste, maar voor het tweede gezicht, niet voor systeemfilosofen, maar voor filosofen-voor-de-afgrond, voor geest zonder Geest, idealen zonder idee-alen, waarheid zonder de pretentie van dé Waarheid, woorden (termen, begrippen.....) zonder 'grammatica'[7], voor een verschil tussen mens en dier, geest en lichaam, maar een ànder verschil. Hij wil een andere, maar hij wil een intellectueel, oppervlakkigheid, intelligentie, genie, ordening, antropologie, waarheid, gewoonheid, meerderheidserkenning, kennis, wetenschap, filosofie, etc.[8].

c) Vier grondslagen

Ik hield me in mijn proefschrift hoofdzakelijk bezig met het eerste moment, nl. met Ter Braaks theoretisch-filosofische en antropologische opvattingen. Aldaar heb ik ten minste 4 grondslagen blootgelegd, 4 pijlers waarop de terbraakse filosofie steunt, die we als constanten van zijn denken mogen beschouwen. 1) Ter Braak voerde een biologische reductie door en concipieerde zo een biologische antropologie. 2) We vonden hoe hij steeds weer uitging van een uitgesproken individualisme, 3) op élk terrein (ivm. de kennis, het menselijke Zijn (lichaam-geest, stof-geest, dier-mens) de taal, de wetenschapsbeoefening, de opbouw van een nieuw mensbeeld, etc) 'despiritualiserend' tewerk ging[9] en 4) iedere overtuiging, iedere waardegeving, ieder standpunt, iedere beschrijving (ivm. de in punt 3 aangehaalde probleemstellingen) op los zand zette, omdat ze alle niet enkel relatief en voorlopig waren, maar ook - dicit Ter Braak - getuigden van belanghebberij. (Hij belandde bij het pragmatisme).

Laten we in wat volgt eens dieper ingaan op deze 'despiritualiserende' trend. Onze analyse zal niet enkel aan het licht brengen, hóe Ter Braak in de aanval gaat tegen die 'oude' filosofie, maar zal ons eveneens de gelegenheid bieden, de 'nieuwe' (lees: terbraakse) filosofie te karakteriseren.

III. Aanval op de rationalistische antropologie a) Ontmaskering van de 'geest' en van de rationalistische stellingen

De ontdekking van de persoonlijkheid (in 'Ondergang' van 1927) en van de oorspronkelijkheid (in 'Het Schoone Masker' van 1927) betekent voor de

vijfentwintigjarige Ter Braak niets anders dan de ontdekking van de mens. Later zal hij, op een behoorlijk aantal andere plaatsen, dit probleem van de persoonlijkheid weer opnemen. Wat ons nu interesseert is, dat Ter Braak in 'Het Schoone Masker' er nog een idealistische visie op nahoudt. In dit werkstuk betoont hij juist dat een individu tot de ontdekking van zijn oorspronkelijkheid komt (= de polariteit tussen leven en dood ontdekt) door *de 'Geest'*, en dat juist deze geest de oorspronkelijke mens de eerste aanleiding geeft, de agens is, tot creaties. Onvermijdelijk werkt hier Hegel nog door.

De ontmoeting met Fr. Nietzsche (vanaf december 1930) is op vele punten doorslaggevend geweest, maar van hoofdbelang is toch, dat de reeds van in het begin aanwezige (!) vitalistische trekken door de Nietzsche-lektuur in volle hevigheid doorbreken.[10]

Zeer vereenvoudigd gezegd, is Nietzsche een der negentiende eeuwse denkers, die hevig van leer trokken tegen het rationalisme, doordat hij het Zijn van de mens niet meer beschreef vanuit diens, door het rationalisme aangehangen, suprematie van de rede, maar deze onder andere totaal afhankelijk maakte van het biologische, lichamelijk-vitale aspect van het Zijn. (cfr. levensfilosofie, vitalisme).

In deze rationalistische mensvisie staat de rede, die Vernunft, centraal. Zij is het, die de mens tot mens maakt. De rede zorgt voor de menselijke zelfaffirmatie en persoonlijkheidsafbakening. Zij is het menselijke antropinon bij uitstek. In die zin is de mens een superieure verschijning in de kosmos en staat hij boven alle andere wezens. Voor de rationalistische antropologie bestaat er dus wezenlijk de 'chorismos' tussen mens en dier, tussen lichaam en geest. Beide dualismen waren onoverkomelijk.

Waar, wanneer, hoe en in welke mate nu precies die invloed van Nietzsche haar spel gespeeld heeft, laat ik in dit korte bestek in het midden, maar feit is, dat omstreeks 1933 (einde van het schrijven aan de *PzP*)[11] Ter Braak zelf ook een aanval lanceert op die rationalistische antropologie.

Hij ontmaskert *de geest*.

Het is zo, dat 'men de oorsprong van de geest vooral niet te hoog moet zoeken en liever in de buurt van de ademhalingsorganen moet blijven' (*PzP*, p. 111). Geest wordt voor Ter Braak een lichamelijke aangelegenheid, maar wel zo, dat het een ander, maar overigens gelijkwaardig aspect van de menselijke gedraging wordt. Geest wordt een organische functie[12]. Beide aspecten (lichaam en geest) completeren elkaar. Want hier komt het tenslotte op aan: 'Het commando is eenvoudig genoeg; leven, zo compleet mogelijk, als het niet anders kan, dan door de geest' (*PzP*, p. 117). Geest is voor Ter Braak dus niets anders dan een levensvorm, net als het lichaam. Het is evenzeer het-in-de-wereld-zijn der mensen, een persoonlijkheidsafbakening, een teken van lijfelijke aanwezigheid, een teken van leven. Er bestaat dus geen verschil tussen het zgn. 'hogere' en het zgn. 'lagere'.

Wie zich toch van het 'lagere' naar het 'hogere' wil optrekken, wie dus daartussen een verschil poneert, als tussen rede en instinct, mens en dier, heeft *belang* bij de geest. Wie de geest niet als levensvorm ziet, 'heeft de geest nodig om zichzelf ernstig te kunnen nemen' (*PzP*, p. 143), omdat voor hem de geest geworden is tot iets 'waarin men zich terugtrekt, als men met het lichaam niet meer toe kan, in dat geval bedient men zich van de geest als reddingsboei' (*PzP*, p. 142). Voor dit soort mensen is de geest een toevlucht tegen het fysieke overwicht: hùn belang bij de geest is een vorm van ressentiment. Ter Braaks belang daarentegen bestaat erin, de 'oude' hiërarchie van de geest af te breken, het lichaam, het biologisch-vitale in de mens te herwaarderen. Zijn belang is de geest 'als middel onder andere middelen' (*PzP*, p. 142), 'de geest als melodie van het lichaam' (*PzP*, p. 132), 'de geest is (.....) weer tot de zintuigen teruggekeerd en heeft zijn laatste hogere privileges laten varen' (*PzP*, p. 134).

Evenzeer beschrijft Ter Braak de mens naar analogie met *het dier*. De mens is niet zonder meer een dier, maar hij is het óók. *Ik zie de mensen volstrekt niet als koeien of paarden aan mij voorbijgaan; ik verval niet in biologische, half-sentimentele vergelijkingen; ik erken op dat ogenblik de mens volledig als denkend, voelend, willend mens, en toch zie ik hem als dier! (PzP*, p. 140). Dwz. 'Voor mij betekent het woord "dier" niet langer a priori een waarde van "hoger" of "lager"; ik wil niet boven het dier uit, ik verlang niet naar de aap terug, ik aanvaard mijn dierlijkheid in de vorm van menselijkheid, daarmee is eigenlijk alles gezegd' (*PzP*, p. 141).

Het intellect, dat we in *PzP* onder de algemene term 'geest' leren kennen, is daarom voor de geestelijke mens het enige antropinon. Hij bouwt zich een 'cultuur' op - wij spreken van een hiërarchie, een orde - bekleed met 'de verantwoordelijkheid van "hogere" doelstellingen' (*HtG,* p. 132). Deze hogere, geestelijke, dus rationalistische doelstellingen zijn: 'Waarheid, gerechtigheid, vrijheid' (*HtG*, p. 134), onderhorigheid aan de staatsvorm en de partijdoctrine (cfr. *HtG,* p. 129-130), de religie (voor de gelovige), de schoonheid (voor de dichter), de list der Idee (voor de filosoof), de objectiviteit (voor de wetenschapper), de vooruitgang of het Volkstum (voor de politicus), de scepsis (voor de scepticus) (cfr. *HtG*, p. 107). 'Evolutie, de Geest, het

Woord, de Kunst, de Objectiviteit' (*HtG*, p. 130), en ieder ander geestelijk ideaal. *Deze doelstellingen* zijn door de menselijke geest zelf ontworpen. In de 'oude' hiërarchie staan deze termen als streefidealen. Ze zijn daarom absoluut, universeel en superieur. De geestelijke mens heeft er *belang* bij, deze autoriteiten te poneren, omdat hij daardoor de oude orde kan handhaven.

Wanneer de mens in zijn geschiedenis zover is gekomen, dat hij op eigen benen kan staan, dwz. dat hij geen behoefte meer heeft aan de door hemzelf geschapen autoriteiten, dan blijkt automatisch dat het leven steeds weer kiezen betekent, zelf een weg banen. We zouden met J.P. Sartre kunnen zeggen dat de mens zichzelf moet ontwerpen, en 'le choix est possible dans un sens, mais ce qui n'est pas possible, c'est de ne pas choisir'[13]. Deze vrijheid brengt automatisch mee, dat de vroeger zo vaststaande waarden en gebruiken nu verschralen en ook hun lelijke kanten laten zien. De 'schoolmeesterstermen', waarop Ter Braak doelt (evolutie, waarheid, gerechtigheid, etc) betekenen voor hem geen menselijke zelfrechtvaardiging meer, maar *zij zijn aangekomen in het stadium der instinctieve onschuld, zij (*= de termen, nvds) *kunnen zelfs, zodra de omstandigheden veranderen, met hun tegendeel verwisseld worden, zonder dat daardoor afbreuk gedaan wordt aan de bedoelingen van de gebruiker (HtG*, p. 134).

Dit betekent dus, dat de absoluutheid, de universaliteit en de superioriteit van de zoëven genoemde termen fictie is. Zo bestaat dé Waarheid, dé Objectiviteit, etc. niet. Daarentegen zijn deze termen ter-beschikking, door iedere generatie, al naar gelang van de omstandigheden, met een nieuwe inhoud op te laden. Dit betekent: uitgaan van de *situatie*, (pragmatisme)

In het licht van deze redenering ontmaskert Ter Braak ook het hele gangbare wetenschapsbedrijf[14] en pleit hij voor een ander soort wetenschappelijkheid. Hiermee samengaand trekt hij van leer tegen het specialisme in wetenschap en kennis, ten voordele van een dillettantisme[15]. Hij gaat, om nog een voorbeeld te noemen, fel in de aanval tegen het woord, het begrip, de definitie, de term, die de werkelijkheid proberen vast te leggen en de waarheid fixeren[16], waar hij die slechts gebruiken wil voor een tijdelijke synthese, voor een voorlopige ordening van de chaos.

Hoe interessant een onderzoek van deze topi ook moge wezen, toch kunnen we hier niet op ingaan, omdat een zinvolle analyse - mede door de systeemloosheid en vaak ook de moeilijkheidsgraad der Ter Braak-teksten - slechts kan geschieden door langzame argumentatie, voorzichtig meeredeneren en zorgzaam citeren. Dat zou veel te lang worden.

Eén probleem willen we ondanks alles toch nog even apart nemen, nl. *het waarheidsbegrip*.

Ter Braak beklemtoont de relativiteit van de waarheid. Ze is slechts een momentane synthese, een element van periodieke ordening van de chaos. De in de ‘oude’ hiërarchie (en in de wetenschap heimelijk aanvaarde) vermeende universaliteit en altijdgeldigheid van haar inhoud is pure fictie. Wanneer Ter Braak de waarheid ontdoet van haar ‘geestelijke’ prerogatieven, blijkt dat *wat ik ‘waarheid’ had genoemd of heimelijk nog als waarheid onderga, (.....) zich (.....) (had) verraden als de geharnaste aanvalsvorm van* mijn *belang bij het leven (.....). (Ik kon voortaan) voor mijn meningen opkomen (.....) als geïnteresseerde bij een partijdige formule (PzP*, p. 62).

De waarheid kan mij niet meer schelen, of duidelijker gezegd: het waarheidsaccent, dat ik niet missen kan en waarvan ik alle logische of grammatische consequenties volkomen blijf aanvaarden, betekent voor mij niets anders meer dan een onderdeel van de demarcatielijn, die ik tussen vriend en vijand tracht te trekken (*PzP*, p. 101). De waarheid-als-eigenbelang is de charge van de eigen overtuigingen en voegt zich als zodanig bij de waarheid-als-belang van vrienden, en ramt het belang van de vijand, want deze laatsten, ‘zij hadden gelijk, mijn tegenstanders: zij hadden gelijk, tegenover mijn volstrekt gelijk, want zij kwamen op voor andere belangen dan de mijne, hùn belangen, “geestelijker” belangen vooral’ (*PzP*, p. 104). Samenvattend gezegd, blijkt dat de waarheid dus principieel ten dienste staat van het individuele belang.

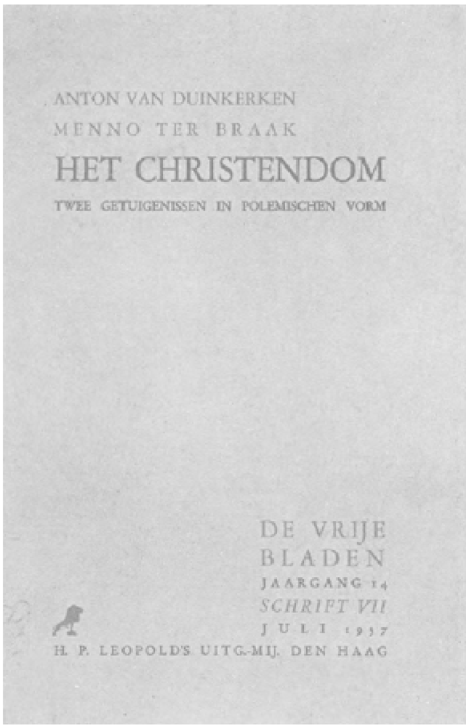
Uit deze vaststelling kunnen we twee consequenties afleiden. Ten eerste blijkt hieruit dat er geen algemene waarheid bestaat, alleszins niet in het intermenselijk verkeer, dat dus niets anders is dan een polemiek, en een tegen elkaar botsen van individuele belangen (zeg: waarheden).

Uit deze vaststelling, alsook uit de reeds eerder gemaakte, volgt nog, dat de waarheid terug te voeren is tot het individuele belang van het persoonlijk beleefde. Wààr is het dus niet, wat ik zeg of denk, dat ik, of dat de dingen zijn, maar zoals ik persoonlijk aanwezig ben bij de dingen. Wààr is, zoals ik de dingen beleef, ruik,

hoor, betast, etc. Het lijdt daarom geen twijfel, dat (nadat we weten dat de 'geest' door Ter Braak reeds ontmaskerd en gebiomorfiseerd werd) de waarheid wezenlijk een lichamelijk aspect bezit. Hiermee bedoel ik te zeggen, dat de waarheid aan het licht komt in het 'doen' van de mens, in zijn handelen, in zijn practisch bestaan. Zij blijkt in zijn levensverrichtingen.

Waarheid, im Sinne Ter Braak, heeft niets te maken met de verhouding *denken*-realiteit. Het is hem niet te doen om de waarheid van het denken, van het oordeel[17]. Omwille van zijn theorie van het belang (ook i.v.m. de waarheid), is overeenstemming vast te stellen met het *pragmatisme* volgens J. Hessen een vorm van relativisme, waarvoor 'eine teleologische Betrachtung charakteristisch (ist), die die menschliche Erkenntnis von ihren Zwecken aus sieht und wertet. Diese liegen nach der hier herrschenden Auffassung ausschliesslich im menschlichen Handeln'[18] Bedoeld is, dat het pragmatisme de waarheid beschouwt in het licht van haar nuttigheid. De pragmatist stelt niet de vraag naar de waarheid (an sich) maar naar de waarheid-tot. Sprekend over het Angelsaksisch pragmatisme[19] zegt M. Landmann: 'Hier ontstaat de geest geheel en al uit het leven en krijgt hiervan zijn directieven. Zelfs zijn eigenlijkste taak, die van het kennen, volbrengt hij slechts in opdracht van het leven. Wel verre van hem bij zijn bezigheden te schaden, streeft hij veeleer naar de waarheid *omdat* zij van vitaal belang is, en hij streeft daarom ook alleen die waarheid na, *welke* van vitaal belang is. En ook of zij in de stricte zin waarheid is, kan

hem niet schelen: het is voldoende als zij in de praktijk voldoet (vandaar pragmatisme). De oudere, klassieke betekenis van waarheid als getrouwe weergave van het object is illusoir'[20].



'Dé' waarheid bestaat niet. Wààr is wat uit een persoonlijke beleving groeide en wat mijn belang verdedigt. Daarom is er niet één (absolute) waarheid, maar zoveel als er mensen zijn, die belangen te verdedigen hebben.

b) Het pragmatisme

In welk licht moeten we nu de terbraakse filosofie beschouwen, hoe kunnen we ze het best karakteriseren?

Ter Braak duidt het Ik, het menselijke Zijn. Iedereen, die dit menselijke zijn anders dan 'terbraaks' opvat, wordt doodgeverfd, als iemand, die bij zijn opvatting belang heeft. Want zo hij er geen belang bij had de feiten te verdraaien, zo redeneert Ter Braak, zou hij tot dezelfde conclusies moeten zijn gekomen. *De theorie van het belang* is daarom allereerst een formeel middel, een methode om tegengestelde opvattingen te kelen, niet door ze rationeel te ontleden of op foutieve argumentatie te wijzen, maar door ze a.h.w. belachelijk te maken: belachelijk omdat die andere mensen nog niet wisten wat Menno wel al wist.

Waartegen hij van leer trok hebben we reeds eerder gezegd.

Zo blijkt dan de oppositie in Ter Braaks denkwereld tussen de 'oude' en de 'nieuwe' orde (een these, die we eerder stelden), de botsing tussen de rationalistische antropologie en Ter Braaks nieuwe mensvisie, niets anders te zijn dan een botsen tussen twee *belangen*[21]. Ter Braak betoogt, dat ook hij *belang* heeft bij zijn nieuwe orde. Ik wil hier dan ook spreken van Ter Braaks *formeel pragmatisme, of van het pragmatismeals-methode.*

Formeel omdat het gaat om de methode van analyseren (ontmaskeren), pragmatisme omdat elke visie, elke beschouwing, elk ideeëncomplex dus slechts waarde bezit, en als zodanig door Ter Braak gezien wil worden, in zover het doelmatig, bruikbaar, dienstbaar, nuttig is (i.c. als belangenverdediging).

Dit is echter nog maar de halve waarheid over Ter Braaks pragmatisme.

Ook zijn eigen mensbeeld is, *inhoudelijk bekeken*, pragmatisch.

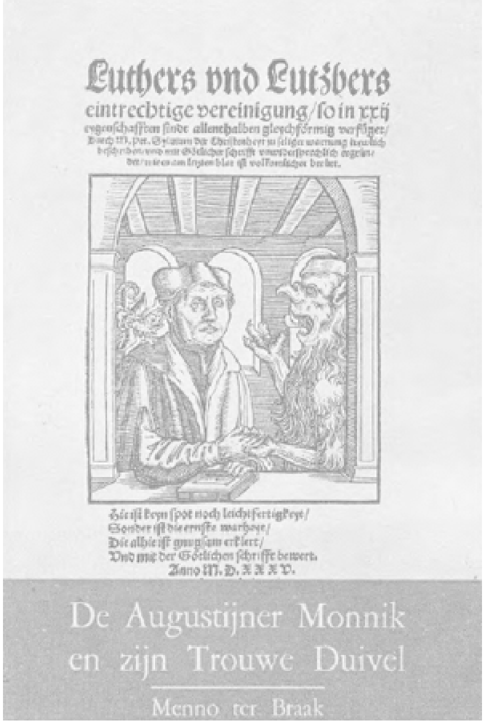
De bespreking van het waarheidsbegrip toonde dit al onomstreden aan. En wel met Ter Braaks eigen woorden. Maar om zijn filosofie in te passen in de denkstroming die 'pragmatisme' heet, hebben we zwaardere argumenten nodig.

Het pragmatisme wil het wezen van de mens beschrijven in functie van zijn handelen, zijn actief lichamelijk bezig-zijn. Wordt bij W. Jansen zelfs het bewustzijn van de mens beschreven vanuit het lichamelijke 'doen'[22].

Landmann schrijft in verband met het pragmatisme: 'Hij (= de geest, nvds) moet aan het leven (.....) een voldoende oriëntering geven met behulp waarvan het zich doeltreffend en zonder gevaar in de wereld kan bewegen. Heel zijn waarheid is daarom a priori op de behoeften van het leven afgestemd. (.....) In het Angelsaksische pragmatisme (.....) ontstaat de geest geheel en al uit het leven. Zelfs zijn eigenlijkste taak, die van het kennen, volbrengt hij slechts in opdracht van het leven' (p. 112).

Ter Braaks vitalistische trekken (van in het begin aanwezig, maar door Nietzsche tot ontplooiing gebracht) brengen hem ertoe een (zoals ik het noem) biologische reductie door te voeren: hij wil de mens begrijpen en beschrijven vanuit diens biologische situatie. Ik bedoel: in zijn antropologie komt het wezen van de mens tot

uitdrukking in het menselijk-organische, dit is biologische bestaan[23]. Ook voor hem staat dus het 'doen', het 'handelen' voorop, de beweging.



Maar wat is het pragmatische aan de *inhoud* van Ter Braaks filosofie?

Ter Braak stelt het *belang* voorop.

Wat betekent dit?

De mens is. Hij is een bepaalde levensvorm. Feitelijk het belangrijkste, wat van hem te zeggen is, is dat ook hij wezenlijk een biologischorganisch bestaan leidt. Elke gedraging[24] nu van de mens ziet Ter Braak in het licht van het belang. Dit houdt in, dat hij het criterium, dat hij hanteert ter beschrijving van de wezenstrekken van de mens, in de toekomst legt. De vraag is niet: is dit goed, is dit waar, is dit logisch. De vraag is: wat is de doelstelling, die het maakt dat de mens deze of gene handeling verricht. Of anders gezegd: wat bedoelt de mens met deze handeling, is zij hem dienstbaarder, nuttiger, voordeliger dan een andere.

Zo wordt de geest ontmaskerd als belanghebberij van hen, die zich niet lichamelijk verdedigen kunnen, en de wetenschap als een woordenspel, een constructie als een systeem van waarheden waar men baat bij vindt (*PzP*, p. 76), als een modern geloof, als ressentiment (cfr. *PzP*, p. 92) van hen die niet op een spontane wijze met de werkelijkheid verkeren kunnen, d.m.v. de intuitie, de kinderlijk-geniale ontdekking, de constante verwondering over de veelvuldigheid van fenomenen in dit bestaan (cfr. *PzP*, p. 125-128).

Zo zijn de absoluutheid, de universaliteit en de superioriteit van de streefidealen (doelstellingen!) als Waarheid, Gerechtigheid, Evolutie, etc. zeer bruikbaar voor het soort mensen, dat zweert bij een rationalisme, alsook de eenduidigheid, de vastgelegdheid en de communicatieve kracht van de taal. En tenslotte: wààr is niet wat ik als evident ervaar in de spontane, onmiddellijke ervaring (zoals de fenomenologie en vnl. E. Husserl dat meent), maar wààr is, wat verantwoord kan zijn, in déze situatie, vanuit mijn individuele Ik benaderd. Dit is: waar is, wat zichzelf waarmààkt ten voordele van het Ik. Vandaar ook dat men bereid moet zijn de waarheden van vandaag morgen op te geven.

Ter Braaks theorie van het belang betekent, dat hij de menselijke gedraging[25] ziet vanuit

het oogpunt van de hier-en-nu situatie; beter gezegd nog: vanuit de doelstelling om verantwoord op te treden in die situatie, - verantwoord dan met betrekking tot het eigen Ik: zelfverantwoord. Waar is wat verantwoordelijk is, wat zorgt voor de individuele zelf-affirmatie, voor de persoonlijkheidsafbakening[26].

Dit is wat ik Ter Braaks *inhoudelijk pragmatisme* zou willen noemen.

Noot

Bij al het voorgaande was het niet mijn bedoeling om te bewijzen, dat Ter Braak bewust een pragmatische filosofie (à la James,.....) heeft willen construeren. Wat ik zijn pragmatisme noem, lijkt mij echter in wezen het resultaat van zijn aanval op de rationalistische antropologie, of nog: het is datgene wat overblijft nu hij dat rationalisme binnenste buiten keert. Zijn theorie van het belang is het enige wat hem rest, nu hij afscheid heeft genomen van het land van de 'geest'.

Eindnoten:

1 Zie vb. 'Met eigen ogen' (*VW* V), 'Het huwelijk tegen de passie' (*iGmdO*), 'Dat ben jij' (*AvDl*).
2 Vergelijk met Ter Braaks aanval op de (traditionele) wetenschappelijkheid.
3 Teipe en Van der Woude (in hun: *Dr. Menno ter Braak, Reinaert uit Eibergen*) vinden dat men bij *CdB* niet te doen heeft met een wijsgeer, maar met een essayist. Ter Braaks antwoord: 'Voor de rest vind ik die tegenstelling niet zeer helder; is voor T. en v.d. W een wijsgeer per se geen essayist, of een essayist per se geen wijsgeer?' ('Een dubbelganger', *iGmdV*, p. 166).
4 J.H. Walgrave, *De wijsbegeerte van Ortega y Gasset*, Utrecht/Antwerpen 1967, p. 31.
5 Zie: H. Walschap, 'De menselijke waardigheid van Menno ter Braak', in: *De Vlaamse Gids*, augustus 1950, p. 485.
6 Deze gang van zaken wens ik het 'démasqueren', het 'ontmaskeren' te noemen. Men ziet het: ik behoor niet tot hen, die 'ontmaskeren' zondermeer gelijkstellen met 'afbreken'. Het draagt voor mij tegelijk ook een positief aspect: in en door de ontmaskering groeit het nieuwe.
7 Duidt op de 'geestelijke' pretentie als zou de taal algemeen geldende waarheden kunnen uitdrukken en de werkelijkheid in woorden vastleggen.
8 Op maatschappijtheoretisch vlak: hij wenst een politicus, maar een zonder partij, een nieuwe ipv. een oude hiërarchie (denk vb. aan de meerderheidserkenning op basis van het lichamelijk heersersgebaar, het genie als bestendiging van de 'gewoonheid', de honnêteté, de menselijke waardigheid, de nieuwe élite, etc.
9 Zo voltrok Ter Braak de ontmaskering van de heerschappij van de rationalistische antropologie.
10 Nietzsche moest dus wel, op zijn minst gezegd, inspelen op wat in Ter Braak sluimerend aanwezig was.
11 En dan zeker later, vnl. 1934 ('Geest en vrijheid' (*HtG*), en 1935 ('Het instinct der intellectuelen' (*HtG*).
12 Cfr. *HtG*, 102. Over de verhouding 'lichaamgeest' bij Nietzsche dit willekeurige citaat: 'Der Leib ist eine grosse Vernunft, eine Vielheit mit einem Sinn. (.....) Werkzeug deines Leibes ist auch deine kleine Vernunft, mein Bruder, die du "Geist" nennst, ein kleines Werk- und Spielzeug deiner grossen Vernunft'. 'Es ist mehr Vernunft in deinem Leibe als in deiner besten Weisheit.'

(Fr. Nietzsche: Von den Verächtern des Leibes', in *Also sprach Zarathustra*, Stuttgart 1972, pp. 27 en 28).

13 in: *L'existentialisme est un humanisme*, Paris 1952, p. 73. Ter Braak zegt identiek hetzelfde: 'Het leven dwingt tot aanvaarden en afwijzen, tot omarmen en neerslaan; het laat geen andere keuze dan de keuze.' (*CdB*, 168). keuze dan de keuze.' (*CdB*, 168).

14 Wetenschap, denken, kennen, weten: ook in deze kennistheoretische aspecten ontmaskert Ter Braak de heerschappij van de geest. Hij ontrukt de intellectueel zijn geestelijke, 'hogere' pretenties, hij weigert de (voor de meeste mensen gangbare en erkende) 'wetenschappelijkheid' der wetenschap te aanvaarden (inzake de objectiviteit, de logica, het hanteren van termen, de impliciete veronderstelling dat men de realiteit naar waarheid kan kennen, en dat men ook derhalve algemene waarheidsoordelen kan uitspreken, etc). Verder blijkt hij de mening toegedaan te zijn, dat men in de wetenschap niet de realiteit voor ogen stelt, maar met woorden jongleert (de feiten volgen dus de woorden), waardoor men het haast natuurlijk gaat vinden, dat elke wetenschappelijke bezigheid uitmondt in een systeem (systeem van waarheden). Alles goed en wel overwogen kan men eenvoudigweg zeggen, dat de ('traditionele') wetenschap een kwestie van belanghebberij (nl. bij het 'hogere', 'geestelijke') is, en zelfs de moderne vorm van ressentiment.

15 Een begrip, dat bij tB echter een bijzondere inhoud krijgt.

16 Door de geest kan de mens, volgens de rationalistische opvatting, algemene, eeuwiggeldende waarheden over de wereld opdoen, en, om deze te formuleren, heeft hij de taal nodig.

17 Ook wat het waarheidsbegrip betreft, zien we dus dat Ter Braak het ratio-nele aspect van de waarheid negeert.

18 Hessen, J.: *Lehrbuch der Philosophie. Erster Band: Wissenschaftslehre*, München-Basel 1964, p. 189.

19 W. James, F.C. Schiller, J. Dewey.

20 Landmann, M.: *Filosofische Antropologie*, Utrecht-Antwerpen 1972, p. 112-113.

21 In de bondige analyse van bijvoorbeeld de 'geest', de doeleinden als Waarheid, Evolutie,....., het wetenschapsbedrijf, de taal, het waarheidsbegrip wezen we er - met citaten - al duidelijk op.

22 Lees in: 'Does consciousness exist?' (van 1905) in: *Essays in Radical Empirism* (van 1912). In *Essays in Radical Empirism* (London 1912, p. 37) wordt 'geest' direct in verband gebracht met 'adem', 'ademen'. Evenzeer bij Ter Braak: Cfr. *PzP*, 111: 'geest wordt in verband gezien met ademhalingsorganen.

23 Zie hoe hij de geest beschreef in functie van het lichaam en de mens in functie van het dier.

24 'gedraging', 'handeling' in de breedst mogelijke zin: eten, aan wetenschap doen, een filosofie opstellen, geloven, vechten,.....

25 Weer in zijn breedste zin op te vatten!

26 Ter zijde: het schrijven van een polemiek en/of kritieken met als hanteerbaar criterium: de 'persoonlijkheid' (cfr. 'Ter Inleiding', openingsartikel van *Forum, VW* V) is dus ook niets anders dan de verdediging van het eigen belang versus het belang van de tegenstander.

Menno ter Braak en het fascisme
Charles Vergeer

Wat hier volgt heeft geenszins de bedoeling een historisch exposé te zijn. Wie van het fascisme weet wil dragen, kan bij tal van publicaties terecht, en wie Ter Braaks mening daarover wil kennen, doet beter zelf zijn boeken ter hand te nemen dan van mij een aftrekseltje te verlangen. Het belangrijkste wat Ter Braak over het fascisme schreef is te vinden in *Politicus zonder Partij* (1934), *Van oude en nieuwe Christenen* (1937), *Het Nationaal-Socialisme als Rancuneleer* (1937) en *De nieuwe Elite* (1939).

Ook is er over Ter Braaks houding ten opzichte van het fascisme al vaker nagedacht en geschreven. Carel Peeters, in twee voortreffelijke studies in *Muza*, beschrijft de tijd waarin Ter Braak redacteur van *Propria Cures* was. De daarop volgende tijd wordt bestreken door de briefwisseling met Eddy du Perron, Van Galen Last, de uitgever van de vier delen correspondentie - blijvend een der fascinerendste documenten uit die tijd - heeft het daarbij gevoegde omvangrijke notenapparaat omgewerkt tot een wat handzamer boekje *Nederland voor de Storm* (Bussum 1969). Over de verhouding Nietzsche-Ter Braak is slecht geschreven door de Belg Henrard en goed door Gomperts in zijn bundels *Jagen om te leven* (Amsterdam 1949) en *De Schok der Herkenning* (Amsterdam 1959): twee studies onmisbaar bij het vormen van een beeld van Du Perron en Ter Braak.

Maar mijn vraag is anders. Nog steeds, of alweer, bedreigd door het fascisme, en, als na de oorlog geborene, ontsteld over de miljoenenvoudige moordpartij daarvóór en vooral door het besef dat er maar zo weinig hoeft te gebeuren om een normale samenleving in handen te laten vallen van een stel misdadige elementen, die er vervolgens mee doen en laten kunnen wat hen belieft. En naast het gemak waarmee misdadigers de macht kunnen grijpen en het ongebreidelde corrumperen dat dan volgt, treft me de grote zwakte van de tegenstanders van het fascisme.

Dat alles is verbijsterend, en des te gretiger grijp ik me vast aan een man die wel, als uitzondering, het karakter en de moed bezat tegen de algemene vunzigheid in te gaan. Bovendien een scherpzinnig denkend mens. Er zijn maar weinig figuren in Nederland geweest die moed aan intelligentie wisten te koppelen.

Wat ik wil weten is of hij me kan helpen.

Merkwaardig meteen al is dat Ter Braaks begrijpen van het fascisme zo vergaand beïhvloed is door het denken van Nietzsche. Is Nietzsche niet juist de filosoof, de blonde bruut, de verheerlijker van de macht en van de geweldsmens? De filosoof van het nazisme? Men kent de foto's van Hitler in het huis van de filosoof, ernstig oog in oog met zijn borstbeeld. En ook Mussolini, die zich altijd ernstig moeite gaf het voor te doen komen dat hij duits lezen kon, kreeg op zijn laatste verjaardag van Hitler het verzameld werk van Nietzsche.

Het is een misverstand dat ook nu nog niet geheel de wereld uit is. Men behoeft niet zo ongegêneerd ongenuanceerd te zijn als Walter Jens die Nietzsche nog steeds bestempelt als een ‘Lakaien der herrschenden Klasse’ (in zijn pas gebundelde *Republikanische Reden* (München 1977)

Filosofen schijnen moeilijk te begrijpen: men haalt er uit wat men er in stopt. Plato wordt met het christendom, Marx met het bolsjewisme opgezadeld. Hegel en Nietzsche blijken zelfs basis te kunnen zijn voor de meest onderdrukkende

reactie als voor de meest bevrijdende revolutie. Dat is natuurlijk een vreemde paradox; en tegenstrijdigheden worden snel ontweken door een flinke keus: Nietzsche is een fascist (-) Nietzsche is een revolutionair.

Het is ook niet gemakkelijk zo'n paradox uit te houden en te bedenken waarom Nietzsche zo vaak zichzelf tegenspreekt en dubbelzinnig denkt.

François Lamelle probeert wel verder te denken over ‘les deux politiques de Nietzsche’. ‘Nietzsche est, en un double sens, le penseur du fascisme: il est, d'une certaine manière, un penseur fasciste, mais il est d'abord le penseur de la subversion du fascisme.’ (*Nietzsche contre Heidegger, thèses pour une politique nietzschéenne* (Paris 1977)

Een paar opmerkingen slechts over de verhouding van Nietzsche tot het fascisme.

De kopstukken van het fascisme lazen Nietzsche niet of nauwelijks; laat staan begrepen hem.

Veel teksten die aanknopingspunten boden voor fascistische meningen zijn niet van Friedrich maar van Elisabeth Nietzsche - iets wat pas na de oorlog bekend werd.

Voor mij lijdt het ook geen twijfel dat Nietzsche slechts verachting voor het Hitler-regime over zou hebben; zoals hij evenzeer de machtspolitiek van Bismarck veroordeelde.

Ook staat vast dat veel van Nietzsches filosofie verregaand misbegrepen is. Zo de kerngedachten over de ‘blonde Bestie’, de ‘Wille zur Macht’ en de ‘Uebermensch’.

Eveneens staat het vast, dat er weinig anderen zijn geweest dan juist Nietzsche en bij voorbeeld Jacob Burckhardt, die zo indringend, met zo'n profetische blik, geschreven hebben - ik zal hieronder tal van voorbeelden geven - over de komende pervertering van de macht: over het fascisme.

Ook Menno ter Braak was er zich van bewust in een dubbelzinnige positie te geraken door zich samen met de nazi's op Nietzsche te beroepen in zijn strijd tegen die nazi's. Ter Braaks positie was zelfs, om drie redenen, nog moeilijker dan de onze.

Voor ons is het slechts een historische notie dat ook de nazi's Nietzsches leer misbruikt hebben. Voor Ter Braak was die pervertering realiteit. Een realiteit die steeds weer alle denken over Nietzsche in een verkeerd licht dreigde te stellen. Ook werd Ter Braak nog geconfronteerd met tal van brallende uitspraken waarvan wij nu weten dat ze van mevrouw Nietzsche-Foerster zijn. Tenslotte nog was Ter Braaks manier van Nietzsche begrijpen niet zozeer filosofisch, veeleer literair.

Nietzsche zelf - het is voldoende duidelijk - stelde, als de gedachte waar hem alles aan gelegen was, de eeuwige wederkeer van hetzelfde als hoogste wil tot macht. Die kerngedachte laat Ter Braak echter volledig buiten zijn interpretatie. Hij begrijpt Nietzsche vanuit diens leer van de ‘Uebermensch’.

Hierin volgt Ter Braak de meeste der interpretaties van Nietzsche in het begin van de eeuw. Ernst Bertram meent zelfs de leer van de eeuwige wederkeer een ‘trügerisch äffendes Wahnmysterium’ te kunnen schelden.

Maar zonder deze leer is ook de gedachte over de ‘Uebermensch’ niet te begrijpen. Deze immers is de mens die reeds leeft met de werkelijkheid van de eeuwige wederkeer. ‘Aus dem Glück des Uebermenschen heraus das Geheimnis, dass alles wiederkehrt.’ Tegenover de ‘Uebermensch’ staat ook niet zoiets als een ‘Untermensch’, zelfs niet een ‘Untertan’ - waarbij de hogere mens recht zou hebben

de lagere te onderdrukken, te verdelgen zelfs. Maar tegenover de 'Uebermensch' staat 'der letzte Mensch': 'Der Gegensatz des Uebermenschen ist der letzte Mensch: ich schuf ihn zugleich mit jenem'. De laatste mens is de mens die nog niet de wederkeer, maar ons rechte tijdsbegrip - waarbij het leven een aflopende zaak is, zonder, uiteindelijk enig gewicht, zonder doel - doorleeft. Zo doelloos en zinloos als het bestaan van de laatste mens is, zozeer is daarentegen 'der Uebermensch, der Verklärer des Daseins.'

Geenszins dus is de 'Uebermensch' de verdrukker die met zijn 'Wille zur Macht' de anderen wenst te vertrappen.

De wil tot macht immers heeft noch met willen - Nietzsche ontkende de vrije wil - noch met macht - welke Nietzsche verfoeide - van doen. De 'Wille zur Macht' is Nietzsches uitdrukking voor zijn gedachte de tegenspraak tussen *worden* en *zijn* op te heffen. 'Dem Werden den Charakter des Seins aufzuprägen - das ist der höchste Wille zur Macht.'

'Wille zur Macht' en 'ewige Wiederkehr des Gleichen' zijn beide uitdrukkingen voor het opgeheven zijn van de oude platoonse dualiteit: *worden* en *zijn*. Beide geven ze het leven weer nieuw gewicht, 'das neue Schwergewicht'. Dat aan gene zijde zijn van het platoonse dualisme wordt, als het de tegenstelling *worden* en *zijn* betreft, uitgedrukt met de twee hierboven gegeven begrippen; en als het betreft het 'jen-

seits von Gut und Böse' uitgedrukt met het 'Wir Immoralisten'. Een term die ook zeer verkeerd begrepen ging worden. Wat Gide ervan begreep - een afwijzen van de moraal der bourgeois - was niet wat Nietzsche er mee bedoelde - een opheffen van de dualistische metafysica van Plato met zijn *goed-slecht, zijn-worden* etc. Ter Braak heeft zowel begrepen dat de fascisten het denken over de 'Uebermensch' misbruikten, als niet begrepen dat Nietzsches opvatting van de term anders was dan de zijne.

In het denken over de 'Uebermensch', de betere mens, heeft Ter Braak veel willen zien dat overeenkwam met zijn eigen gedachten over de 'honnête homme'.

Een 'honnête homme', wie of wat is dat? De betekenis ontwikkelde zich van het franse 'un homme du monde' en 'un homme du bon goût' tot wat Ter Braak er, ongeveer, onder verstond: een man die, zoiets vaags en twijfelachtigs als 'de menselijke waardigheid' toch bereid is te verdedigen.

De menselijke waardigheid, heeft het zin daarover te praten in tijden als die van Hitler en Stalin?

Een antwoord daarop is noch snel met een pessimistisch defaitisme, noch met een optimistisch hoopvolle uitweg te geven. Dat dit antwoord niet zo duidelijk te geven is ligt aan een merkwaardige paradox - een paradox die ons tevens een stap dichter voert tot het eigenlijke van Ter Braaks opvatting over het fascisme.

Menselijke waardigheid wordt gedragen door vrije mensen, en vrije mensen leven in een democratie. In een democratie is iedereen vrij, omdat iedereen gelijk is voor de wet.

En bij het fascisme is iedereen onvrij - en bestaat er dus ook geen kans op het vasthouden aan de menselijke waardigheid - omdat iedereen gelijk is voor de heersende macht.

'Het fascisme - zegt Ter Braak, maar ik kort de zin wat in - voedt zich met de instinctzwakte der democraten. Het is zelf een afvalprodukt van die democratie; het is de democratie doorgetrokken In haar valse consequentie van "Gleichschaltung"' Zo'n bekentenis maakt de strijd tegen het fascisme niet gemakkelijker: fascisme is zowel de doodsvijand van de democratie als zelf democratie. Het verschil? De gelijkheid.

Over die gelijkheid spreekt Ter Braak in zijn *Van oude en nieuwe christenen* in de hoofdstukken over christelijke-, socialistische- en fascistische vrijheid. Het is niet moeilijk ook hier weer de gedachten van Nietzsche op de achtergrond te herkennen.

Ter Braak schetst in de genoemde drie hoofdstukken hoe de grieks-romeinse beschaving een aristocratische was, steunend op de ongelijkheid van de mensen. Voor het christendom is echter iedereen gelijk, althans voor God. Een geheel nieuwe gedachte. Wel beperkt het christendom zich tot de theorie - gelijk zijn voor God, dus in de hemel - en schuwt de praktijk - gelijk zijn hier op aarde. Maar sinds de Franse Revolutie gaan met name de socialisten de christelijke theorie verwerkelijken: niet in de hemel, maar op aarde is ieder gelijk.

Het fascisme tenslotte is de laatste stap; de totale gelijkschakeling. 'Als zodanig is het (fascisme) de pervertering van de beroemde *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen.* Het fascisme betekent: onbeperkt recht op een infantiele levenswijze voor iedereen'.

Deze diagnose van Ter Braak: het fascisme als totale gelijkheid en dus onbeperkte infantiliteit is vóór hem ook al zo gesteld. Door Jacob Burckhardt in zijn vrees voor ‘les terribles simplificateurs’. Door Nietzsche met zijn ‘Der Pöbel binzelt: wir sind alle gleich’. Door Taine, Marx, De Tocqueville, Graf Yorck, Hegel, Donoso Cortés. En door vele anderen, want het is hét thema in de eeuw van het liberalisme.

Bijna angstwekkend duidelijk is de profetische blik geweest van Nietzsches vriend, de oudere Jacob Burckhardt. ‘Mijn voorstelling van de terribles simplificateurs die over ons oude Europa komen zullen, is niet aangenaam’, schrijft hij, maar ze is wel waar gebleken. In zijn brief van 2 juli 1871 schrijft hij aan Friedrich von Preen: *‘Eens zullen het ontzettende kapitalisme van boven en de begerige aandrang van onder als twee sneltreinen op hetzelfde spoor tegen elkaar opbotsen.’* En hij vervolgt met de gedachte *‘dat de wereld drijft naar het alternatief tussen volledige democratie en absoluut rechtloos despotisme, dat dan waarschijnlijk niet meer van dynastieën zou uitgaan - want die zijn te weekhartig - maar van zogenaamd republikeinse militaire bevelhebbers.’ (.....) ‘Dan komen de tijden, dat alle stadiën van de chaos na elkander moeten worden doorlopen, tot eindelijk ergens na mateloze naakte gewelddadigheid zich een macht vormt, die met kiesrecht, volkssoevereiniteit, materiële welstand, industrie etc. heel weinig omslag maakt. Want dat is het onvermijdelijke einde van de rechtsstaat, wanneer hij aan het tellen van de hoofden en de gevolgen daarvan overgeleverd is.’* Om dan te vervolgen:

> *'Het merkwaardigst zal het gaan met de arbeiders. Ik heb een vermoeden, dat voorshands nog complete onzin lijkt en dat mij toch maar niet wil loslaten: De militaire staat moet fabrikant in het groot worden. Die ophopingen van mensen in de grote fabrieken mogen niet eeuwig aan hun nood en begeerten overgelaten blijven: een vastgestelde mate van misère en promotie, in uniform, met trommelslag begonnen en beëindigd, dat is wat logisch zou moeten ontstaan.'*

Ter Braak las Burckhardt, en voelde zich getroost: iemand die zo duidelijk de komende fascistische en stalinistische werkelijkheid aan zag komen en toch de strijd daartegen en voor de menselijke waardigheid, of wat daarvan nog zal resten, niet opgaf.

Dezelfde gedachten vinden we nog kernachtiger verwoord bij Nietzsche. Die spreekt over 'Die grösste aller Lügen: "Gleichheit der Menschen"'. De christelijke theorie van de 'Gleichheit der Seelen vor Gott' is een 'Sklaventheorie'? en 'schadet ausserordentlich'? Waarom? Omdat gelijk recht voor allen het einde van het recht is. 'Gleiches Recht für alle ist die ausbündigste Ungerechtigkeit.'

Dezelfde ontdekking dat het ideaal van de franse revolutie van vrijheid, gelijkheid en broederschap door het 19-de eeuwse liberalisme in praktijk gebracht, feitelijk neerkwam op een vergrote mate van onrecht en ongelijkheid - want een zwakkere en een sterkere met gelijke maat meten betekent toch dat de sterkere nog sterker, de rijke nog rijker wordt -: diezelfde ontdekking was al door Marx ook gedaan.

Dat alles zijn gedachten die parallel lopen met Ter Braaks gedachten over het fascisme als de grote gelijkheid, de pervertering van de democratie.

Deze dubbelzinnige positie van het fascisme ten opzichte van de democratie is het waar Ter Braak de volle aandacht op wenst te vestigen. Het fascisme is door zijn onvrijheid en onmenselijkheid de tegenpool van de democratie; door zijn gelijkheid gelijk aan de democratie. Althans zo wenst ze het voor te doen komen. Maar het begrip van gelijkheid van de fascisten is een pervertering van het echte gelijkheidsbegrip. Dat masker, die valse frase moet het fascisme afgerukt worden. Dat is wat Ter Braak meent met zijn 'Wie het fascisme in zijn kern wil aantasten, moet het aantasten in zijn phrasen.' Of wat Nietzsche zegt 'Mit diesen Predigern der Gleichheit will ich nicht vermischt und verwechselt werden.' - Een bede die voor hem niet vervuld werd.

De moeilijkheid om het fascisme in zijn frasen aan te tasten is daar in gelegen dat zo'n aanval een genuanceerde aanval is. En als er iets op het botte fascisme afstuit is het wel de nuance. Heeft Hans Magnus Enzensberger niet eens als definitie van het fascisme gegeven: de agressieve mentaliteit 'waag het eens na te denken, en je zult zien wat er dan gebeurt.'?

Misschien heeft dan Slauerhoff meer gelijk, die zei 'je moet niet met ze praten, je moet ze dood slaan.'?

Ook Ter Braak uit zich wel eens zo. Bij voorbeeld in zijn aantekening van 3 september 1939:

> *‘Stemming in de afgelopen dagen: wisselend van uur tot uur. Angst, onverschilligheid, woede, beschaming. Eén gevoel alles overheersend: te blijven leven tot Hitler hangt. Dit zonder enig bijgevoel van wraakzucht. Ik haat dat individu niet, ik veracht het niet eens, maar het moet worden uitgeroeid. Daarna kan men verder zien.’*

Zo'n strijd tegen het fascisme lijkt wel erg dicht bij het fascistische zelf te liggen.
Distinguendum est.

Als een fascist een mens wil breken komt dat volgens Ter Braak uit de volgende mentaliteit voort.

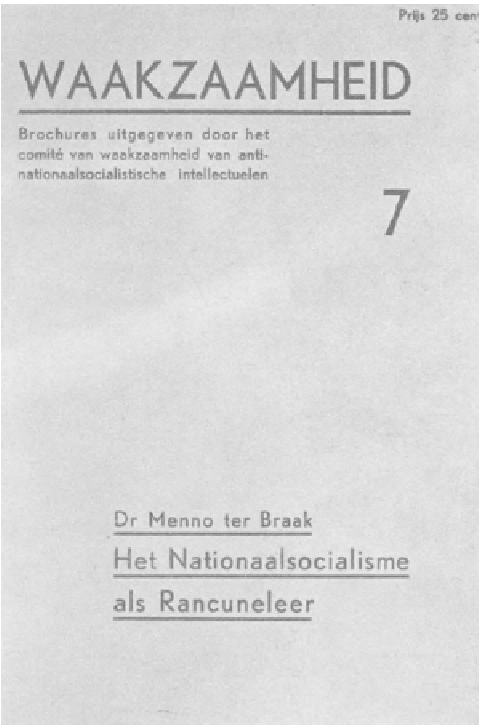
Voor een fascist - bij Hitler was dat heel duidelijk - kan alles als je maar een sterke wil hebt. Moeilijkheden kunnen door de wil overwonnen worden. Moeilijkheden liggen niet in het wezen der dingen.

En als er toch iets mislukt ligt dat niet aan jezelf, noch aan de omstandigheden of allerlei gegeven beperkingen. Het ligt aan sabotage van kwaadwillige reaktionairen (etc; het is een voor uitbreiding, maar niet voor nuancering vatbare groep).

Zo'n opvatting houdt natuurlijk de onbeperkte mogelijkheid in luchtkastelen te bouwen.

Dit is, zegt Jacob Burckhardt, het gevolg van een verkeerd begrip van vrijheid: ‘alle dingen te eisen alsof de wereld een tabula rasa was.’

Hitler zag om zich heen slechts menselijk onvermogen, gebrek aan wilskracht, en menselijke kwaadwilligheid. Dat laatste is dan een tegengestelde wil die gebroken moet worden. Die andere wil te breken is niet zo moeilijk. Het was wat Ter Braak het meest verbijsterde. Erger nog dan de duitse overweldiging van Noorwegen acht hij het nieuwsgierige, geinteresseerde, schaapachtig alles ondergaand en zich maar weer aanpassend bij de ‘neue Verhältnisse’ publiek dat de intocht van het fascistische leger bekijkt.



(En ook Amsterdam mei '40 leek niet op Praag '68).

Nietzsche had al gewaarschuwd. ‘De dresseerbaarheid van de mens is in dit democratische Europa zeer groot geworden. Mensen die gemakkelijk leren, zich gemakkelijk schikken zijn de regel. Het “kuddedier”, zelfs hoogst intelligent, is geprepareerd. Wie bevelen kan, vindt al diegenen, die zullen gehoorzamen.’

Waarom men zo snel gehoorzaamde? Ook hier valt aan te wijzen hoezeer Ter Braaks beschouwing van het fascisme leunt op het denken van Nietzsche. Nietzsche spreekt erover dat de nieuwe ‘gehoorzame kuddemens’ gedreven wordt door rancune, door ressentiment.

Dat is ook bepalend voor de sfeer tussen de beide wereldoorlogen. De meeste mensen voelden, zeker sinds de economische crises van het kapitalisme, dat de waarden van boven niet langer deugden. Het ongebreidelde vooruitgangs-optimisme van de vorige eeuw was omgeslagen in een pessimisme, een gevoel van onmacht en verlamming vaak. Geen beter illustratie dan de enorme weerklank van bijvoorbeeld Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendslandes*.

Men denke ook aan de ondergangsvisioenen van de vriend van Eddy du Perron, Carel Willink.

Een tweede trek die overheersend was in die jaren dertig was de angst voor de waarden - of, zei men, de waardenloosheid - van ‘het lagere volk’. Men had angst voor de dreiging die uitging van de opgestane massa's, met name natuurlijk van de bolsjewistische massa's. Ik hoef slechts het even stukgelezen boek van Ortega y Gasset *La Rebelión de las Masas* (vert. *De opstand der horden*) te noemen.

Beklemd tussen deze dreigingen van boven en van onderen zwichtte men voor ‘de gezonde elementen die zich manlijk tegen deze dreiging weerden’.

Weerstand was er niet sinds in '14-'18 de oorlog internationaal en het socialisme enkel nationaal bleek. Want dat is de derde trend in die jaren: wantrouwen in het internationalisme en terugvallen op het nationale en zelfs op het individualistische.

Zo'n man die, los van welke partij of internationale broederband, streed tegen het nazidom, die zich niet liet dresseren maar de dingen bij hun naam wenste te blijven noemen, was hij die Arthur van Schendel in de zomer van '44 met het volgende gedicht eerde:

Menno ter Braak

Een rechte geest die alle onrecht haatte
En moedig tegen alle leugen stond,
De valsheid en de draaierij verachtte,
Met geen bedrieger aan de tafel zat
Tenzij om voor de waarheid te getuigen.
Het was hem voor of tegen, geen accoord,
Geen uitvlucht om den lieven vrede,
Alleen het doel voor ogen, recht en vast.
Veel strijd ontmoette hij want overal
Zag hij het kwaad in woord en daden tieren
En op zijn aangezicht blonk de verachting
Voor al wat hij gereed stond uit te roeien
En weg te vegen op de vuilnishoop.
In eer tot man gegroeid vond hij geen tempel,
Maar smokkel en bedrog en huichelmarkt.
Veel vijandschap rees tegen hem, maar veel
De vrienden die getrouw zijn zijde hielden.
Hij leefde in een tijd die zulke mannen
Van node had, want leugen en bederf
Stortten in vloed van alle kanten aan,
En hij was de gemerkte die moest vallen.
Hij weigerde te dulden en hij ging.
Een hoog man heeft ons land aan hem verloren,
Al wat ons bleef zijn woorden en zijn naam.

Menno ter Braak 1933-1939: Tussen democratie & diktatuur. E*en kritische bijdrage.*

Andre van Oudvorst & Dick Gilsing

Onder de titel *Menno ter Braak als woordvoerder van de vrij zwevende intelligentsia. Een literatuursociologische benadering* hebben de auteurs van het volgende artikel in 1973 een doktoraalskriptie gewijd aan zulke uiteenlopende thema's als kultuurkritiek, intellektuelen, socialisme, fascisme en demokratie in Nederland tijdens het interbellum.

Waarom viel de keus op een auteur als Ter Braak? Ter Braak trad in de jaren '30 op als woordvoerder van een groep intellektuelen die naarstig zochten naar een derde weg tussen kommunisme en fascisme. Zij opteerden voor een onafhankelijke intellektuelenpolitiek. Niet zozeer de òmvang van zijn lezerskring maakt hem tot een auteur van sociologische betekenis - het tegendeel zou eerder het geval zijn: van *Politicus zonder Partij* waren na een jaar nog geen 400 exemplaren verkocht -, maar wel de áárd ervan: het feit dat hij optrad als auteur uit en vóór een speciale groep.

De literatuurwetenschap is aan dit probleem voorbijgegaan. Een louter tekstgerichte analyse (‘close reading’) is eenvoudig niet in staat om het probleem van de veranderende positie van de intelligentsia op het spoor te komen. Een existentieel-fenomenologische studie (zoals die van R. Henrard[1] blijft veelal in een moraliserende beschrijving en beoordeling steken en neemt nogal eens het karakter aan van een parafrase. De historicus H. van Galen Last slaagt er daarentegen in zijn studies over Ter Braak's anti-fascisme in, deze auteur in een historische en politieke kontekst te plaatsen, maar gaat hierbij eenzijdig te werk, stelt zich anno onze jaren op aan de kant van Ter Braak tegen diens tegenstanders in de jaren '30 en plaatst hem op een voetstuk[2]. In het algemeen vormen eerbied en ontzag de karakteristieke grondslag van de meeste studies over Ter Braak. Zo oordeelt ook A. Romein-Verschoor in haar artikel ‘De Onzekeren’[3], naar aanleiding van de verschijning van het laatste deel van de *Briefwisseling* tussen Ter Braak en Du Perron. Ze bestrijdt deze kritiekloze bewondering, die ten aanzien van de beide oprichters van *Forum* nog steeds usance is. M.n. de ‘wierooklucht’ en ‘heiligverklaring’ in de annotaties van Van Galen Last bij de 4 delen briefwisseling moeten het ontgelden. De implikaties van de rondom Ter Braak opgebouwde kultus worden door haar uitvoerig aan de kaak gesteld. De aantekeningen van Van Galen Last geven op tal van plaatsen een onjuiste voorstelling van zaken (b.v. t.a.v. het Comité van Waakzaamheid) en leveren een vertekend beeld op van het engagement van beide schrijvers (i.c. Ter Braak's anti-fascisme); zo wordt een hardnekkige legende, waarin beide schrijvers als literaire helden figureren, in stand

1 *Menno ter Braak in het licht van Friedrich Nietzsche,* Hasselt 1963.
2 Zie: H. van Galen Last, *Nederland voor de storm. Politiek en literatuur in de jaren dertig,* Bussum 1969.
3 In: *De Gids,* 182(1969)4/5, p. 183-194.

gehouden.

Waarop berust nu Ter Braak's reputatie als korifee van het waakzame intellekt in de duistere nacht van totalitaire dreiging die in de jaren '30 over Europa viel?

Twee, niet de leesbaarste c.q. meest gelezen, teksten van Ter Braak kunnen - naast het andere materiaal uit de periode 1933-1939, zoals brieven, artikelen en dagboekfragmenten - een antwoord geven op deze vraag: *Politicus zonder Partij* verscheen in 1934 en *Van Oude en Nieuwe Christenen*[4] drie jaar later als een vervolg daarop. Ze laten zich lezen in eikaars verlengde als een áánval op, respektievelijk een verdédiging van de kultuur en aanverwante begrippen zoals vrijheid en demokratie, en stellen de lezer dus nogal voor tegenstrijdigheden. Wie zal indachtig Ter Braak's anti-fascistisch aureool niet de wenkbrauwen optrekken bij passages in Politicus als deze:

> *vrijheid, gelijkheid en broederschap: (.....) het is wat al te duidelijk, dat de partijgangers, die om de vrijheidsboom dansen, voor een appel en een ei ook beschikbaar zijn om morgen een boekenbrandstapel op te richten ter ere van de onvrijheid (.....),*

en:

> *Ik ben demokraat, want ik heb geen respekt voor de geprivilegieerde standen of rassen (.....). Ik ben aristokraat, want de thesen van de* Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen *doen mij van de gelijkheid niets anders zien dan de middenstand die gelijk wil hebben.*

De argeloze lezer zal minstens verbaasd staan, de man die hem uit de legende tegemoettreedt als het intellektuele geweten van de anti-fascistische, anti-totalitaire, dus demokratisch georiënteerde intellektuelenkringen van voor de oorlog, een jaar na de Machtsübernahme zo'n lauwe, skeptische houding te zien aannemen tegenover het parlementaire stelsel. En Ter Braaks verdédiging van de demokratie in *Christenen* blijkt, getuige erin gehanteerde termen als ‘demokratie van niemand’, ‘demokratische diktator’, ‘zwakke demokraten’ (bedoeld als zelfkarakterisering van Ter Braak en zijn groep) niet minder ambivalent.

Desondanks is de toon van de aanvaller die van de verdediging geworden. De ‘politicus’ van 1934, die zich noch met de partij van de totalitair-gezinden, maar al evenmin met die van de principiële en/of georganiseerde demokraten kan identificeren, heeft in 1937 partij gekozen, tégen het fascisme, en, blijkbaar, vóór de demokratie. Welke demokratie? Zíjn demokratie. En..... willens nillens die van Colijn! Uit Ter Braak's reakties op de gebeurtenissen in vooroorlogs Nederland en Europa, voornamelijk in brieven aan zijn vriend Du Perron, en artikelen in *Het Vaderland* en *Forum*, komen in aansluiting op *Politicus* en *Christenen* steeds duidelijker de kontoeren te voorschijn van Ter Braak's denkbeelden over kultuur, christendom, fascisme, socialisme, demokratie en de samenhang daartussen, alsmede over de positie van de intellektuelen. Deze zullen achtereenvolgens de revue passeren in dit artikel.

4 Verder aangeduid als *Politicus* resp. *Christenen*.

De Ter Braak-kenner en -interpreet R. Henrard acht *Politicus* ‘geenszins een politiek betoog’[5]. En inderdaad, de belangstellende in het reilen en zeilen van de toenmalige regeringen-Colijn en de komentaren van de oppositie doet er goed aan, andere lektuur op te slaan. Niettemin menen wij dat in de gebruikelijke benaderingen niets zozeer onderbelicht is gebleven dan wel miskend, als het *verborgen* politieke karakter van *Politicus*. Gezien n.l. binnen de samenhang van Ter Braak's drijven en schrijven in de periode vanaf de koncipiëring van het boek tot aan zijn dood in 1940 blijkt dit werkje de prilste *optie op een onafhankelijke intellektuelenstrategie* die, afgezien van zijn joernalistieke arbeid en schrijverschap, later het konkreetst gestalte krijgt in zijn toetreding tot het Comité van Waakzaamheid.

Ter Braak's geprononceerd anti-fascistische opstelling komt pas tot stand in de jaren '34-'37 o.i.v. de hem steeds meer verontrustende ontwikkelingen in het buitenland en m.n. Duitsland. De opkomst van de N.S.B. juist in deze periode heeft daar in laatste instantie een minder grote rol in gespeeld, doordat deze fascistische partij al vrij spoedig over haar hoogtepunt heen was. *Politicus* sluit nog volledig aan bij de anti-demokratische stromingen die zich in Nederland gedurende de jaren '10 en '20 ontwikkelden. Deze stelling vindt ondersteuning in een noot die Ter Braak bij het voltooien van het manuskript (in 1934) toevoegde aan een passus over de parlementaire demokratie in hoofdstuk I:

> *Ik schreef dit voor maart 1933. (.....) Men moet trouwens dit hele boek lezen met de wetenschap dat het geschreven werd eer het noodzakelijk was, zich te meten met het fascisme in eigen land.*

Politicus zonder partij heeft, ondanks de suggestie van de titel, weinig met de politiek in enge zin te maken. Ter Braak en Du Perron hebben zich uit noodzaak en afweer met de politiek ingelaten. Naarmate de omstandigheden in binnen- en buitenland hen er meer toe dwongen,

5 In: *Menno ter Braak* (Ontmoetingen)

neigden ze er toe zich politiek op te stellen en partij te kiezen. Er is sprake van een evolutie in hun - wederzijds gestimuleerd bewustwordingsproces in deze periode. Nog in '36 (jodenvervolgingen, overval op Abessinië', hoogtepunt N.S.B., voorbereiding Comité van Waakzaamheid) schrijft Ter Braak in een brief aan Eddy:

(.....) ik walg van de politiek. Meer dan ooit heb ik het gevoel dat wij daar niets mee te maken hebben; niet uit happy-few-superioriteit, maar omdat wij die rol niet hebben te spelen.

In een brief van vijf maanden later, d.d. 17-7-'36, wordt de dreiging van de N.S.B. als motief van zijn politieke aktiviteit t.a.v. Waakzaamheid opgegeven:

De politiek doet mij (....) kotsen, en heftig, vooral nu ik er zo zijdelings bij betrokken ben. Maar hoe eruit te blijven als de N.S.B. dreigt een macht te vormen?

De *Machtsübernahme* in Duitsland vond plaats 30-1-'33. *Politicus* draagt geen sporen van hevige verontrusting bij Ter Braak. Hij is te zeer geokkupeerd met dit 'papieren avontuur'? Hij is instinktief tégen Hitler. In het *Forum*nummer van mei 1933 verschijnt een artikel van de hand van Ter Braak: 'Hitler, Ebenbild des Herrn', bedoeld als karikatuur; het wordt door H. van Galen Last 'het helderste, scherpste en meest principiële van de protesten uit die dagen' genoemd[6]. Dat dit protest niet uit een politiek, maar uit het louter morele kader van Ter Braak's honnêtetéethiek voortkwam, blijkt uit een brief aan Du Perron, d.d. 21-7-'33:

Maar waarom ben ik tegen Hitler. Eigenlijk weet ik het niet (b.v. niet omdat die man een ploert is); eenvoudig, omdat ik de reaktie 'tegen' als primair en onafwijsbaar besef.

Ook in '37 nog wordt Hitler door Ter Braak, in *Christenen*, meer naar zijn strottenhoofd (als brallende karikatuur van de 'kultuurbarbaar') dan naar zijn politieke funktie beoordeeld.

Menno ter Braak en de kultuurkritiek

De opstellen *Politicus* en *Christenen* zijn door Ter Braak in eerste instantie bedoeld als kultuurmoralistische essays, en laten zich probleemloos rangschikken onder de volumineuze reeks van kultuurpessimistische geschriften waarmee het denkende en schrijvende deel van de toenmalige burgerij reageerde op de heftige schokken en verschuivingen die sedert de eeuwwisseling de burgerlijke maatschappij en haar tot geloof geworden vooruitgangsoptimisme teisterden.

Onder de auteurs wier pen in beweging werd gebracht door de onder burgerlijke intellektuelen algemeen aanvaarde opinie dat er van een diepgaande kulturele krisis in dit gedeelte van de wereld sprake was sedert enkele decennia, nemen de spaanse filosoof J. Ortega y Gasset, en de nederlandse kultuurhistoricus J. Huizinga een belangrijke plaats in. Aan Ortega's publikatie *De Opstand der Horden* en Huizinga's

6 In: *Nederland voor de storm.*

In de Schaduwen van Morgen wijdt Ter Braak de artikelen 'Spaansch Cosmopolitisme' resp. 'Verdediging der Cultuur', waarin hij, meer rechtstreeks nog dan in *Politicus* en *Christenen*, verregaande overeenstemming met de beide auteurs te kennen geeft op tal van punten, zoals de aard van de krisis, inhoud en symptomen, oorzaken, gevolgen, en hun beeld van het fascisme als haar meest extreme verschijningsvorm. Ondanks grote onderlinge verschillen tussen Ortega, Huizinga en Ter Braak op biografisch, wijsgerig en maatschappelijk vlak zijn zij te beschouwen als drie 'theoretici' van de konservatieve kultuurkritiek wier diagnoses van de 'geestelijke malaise' alsook voorstellen tot een therapie globaal vergelijkbaar zijn.

De krisis van de dertiger jaren wordt steevast beschreven als een krisis van de kultuur, d.w.z. een geestelijke of morele krisis. Ter Braak gaat nog een stapje verder: hij spreekt van het 'bankroet der civilisatie' alsof het niets is. Ook door hem wordt de ekonomische krisis naar de achtergrond geschoven als een 'moreel' probleem. In *Christenen* merkt hij over de werkloosheid op:

> *Dat het hier geenszins alleen een ekonomisch en sociologisch, maar in de eerste plaats een moreel probleem betreft, wordt echter noch door het kapitalisme, noch door het socialisme, noch door het fascisme erkend (.....)*

De kanker die de beschaving verteerde was echter voor hem de zogeheten 'nivellering van de moraal'.

In de krisis bestrijden de pessimistische heren toenemende nivellering, middelmatigheid, vervlakking, massifikatie en wat dies meer zij, welke ziekteverschijnselen worden beschouwd als een gevolg van de toenemende invloed van de massa's op ekonomisch, politiek en kultureel gebied. Ortega spreekt van een 'opstand der massa's[7]. Ter Braaks terminologie 'nivellering der moraal' en 'middelmatigheid van het kuddedier' als het erom gaat de gemiddelde Europese kultuurdrager te kenschetsen duiden letterlijk op eenzelfde interpretatie van de krisis.

Het begrip 'massa' fungeert steeds als het *kontrastbegrip* van de intellektuele 'elite' waar de heren zichzelf toe rekenen. Het wordt niet

7 In Nederland bekend geworden in de zwaar gechargeerde titelvertaling: *De Opstand der Horden*.

gespecificeerd naar klassebasis, maar blijkt wel in concreto steevast de socialistische en fascistische massa's in te houden, evenals de veelbetekenende identifikatie van beide.

De hoofdoorzaak wordt gezocht in de aard van de negentiende-eeuwse kultuur, dus die van het gangbare burgerlijk-liberale maatschappijtype, waarin ‘demokratie’ en ‘techniek’ als belangrijkste elementen de verguisde massamens hebben gewrocht. Ortega laakt diens materialisme, gebrek aan kultuur, en i.h.a. de fiktie van algemene ontwikkeling, het specialisme in de wetenschap en het vooruitgangsoptimisme; funeste hoedanigheden die hij vooral toeschrijft aan de technische intelligentsia. Huizinga vreest ook de gevaren van demokratisering (‘plebejisering’), maar het zijn vooral de nietzscheanen Ortega en Ter Braak die sterk in hun beoordeling overeenstemmen, m.n. in het gefixeerde beeld van de kultuurfilister, m.n. in het gefixeerde beeld van het demokratiseringsstreven van de massa's. (De invoering van het algemeen kiesrecht vond feitelijk in een aantal landen onmiddellijk na W.O. 1 plaats, het streven ernaar bestond sedert ongeveer het midden van de vorige eeuw). De nivellering van de kultuur die het gevolg zou zijn van dit streven impliceert bij alle drie een bedreiging en zelfs verdringing van de intellektuele elites die zich als de dragers van de kultuur beschouwen. De maatschappelijke tegenstellingen worden gereduceerd tot een tegenstelling tussen elites en massa. Ortega spreekt onverbloemd van ‘selekte’ mensen. Ook Huizinga laat zich door dit denkbeeld leiden evenals Ter Braak die zich, ondanks de in *Christenen* uitgesproken reserves tegen de elites die nog in het teken staan van de negentiende-eeuwse kultuur en waar hij Huizinga en Ortega in zekere zin ook toe rekent, op het standpunt stelt van een elitehiërarchie tegenover de kudde, de massa's.

Elitair is behalve hun kultuurbegrip ook hun visie op de demokratie. In hun visie is het geen contradictio in terminis, dat deze in handen hoort te zijn van een minderheid.

Als voornaamste manifestatie, als kulminatie van de opstand der massa's beschouwen zij het fascisme, dat met het bolsjewisme c.q. kommunisme onder de ene noemer totalitarisme (en bij Ter Braak ook kollektivisme) wordt gebracht.

Ondanks hun anti-demokratische tendensen verdedigen zij de demokratie tegen de aanvallen van het fascisme. Deze paradox is verklaarbaar vanuit hun elitaire, meritokratische demokratieopvatting. In deze sfeer ligt ook hun afkeer van staatsabsolutisme (Huizinga) of de door Ortega gesignaleerde uitbreiding van de staatssfeer in deze periode, die niet alleen als een aantasting van de liberale vrijheid van het individu, maar vooral als het gevaar van een almachtige staat in handen van de massa wordt gezien. Ook al speelt bij Ter Braak het denken over de staat geen expliciete rol, hij was het er mee eens, en het geeft de sfeer aan van het denken van de konservatieve kultuurkritici.

De therapieën liggen uiteraard op hetzelfde vlak als de diagnoses van de kulturele krisis: op geestelijk vlak. Ortega pleit o.i.v. de toenmalige levensfilosofie voor een reinkarnatie van vitale principes zoals het kreatieve dynamisme van de sterke persoonlijkheid (!) (vergelijk b.v. het werk van H. Marsman en een aantal katholieke dichters in deze periode). Het zijn idealen die door hun vaagheid en ongerichtheid, bij gebrek aan een sociale en politieke analyse van de historische, aktuele en potentiële voorwaarden waaronder een groep of klasse als draagster ervan kan fungeren, gedoemd zijn samen te vallen met de slogans van de fascistische kulturele kritiek,

waartegen ze juist gericht bedoelen te zijn - denk aan het *Führerprinzip* dat in stelling werd gebracht tegen de als rot, voos en wankel afgewezen parlementaire demokratie!

Ook Ter Braak, die veel vitalistische honing in zijn levensbeschouwelijke koek placht te doen, ziet persoonlijkheid, oorspronkelijkheid en kreativiteit als onmisbare eigenschappen van de kultuurmens, tegenover de 'kuddemens' die gebrandmerkt wordt door konformisme en hypokrisie. Helaas, terwijl hij de laatste eigenschappen niet minder van toepassing acht op de kudde als zijn leider, projekteert diezelfde kudde ze juist in haar Führer in de historische persoonlijkheden van Hitler, Mussolini e.a. Ook hier een noodlottig samenvallen van idealistisch antifascisme en fascistische fraseologie.

Ter Braak's honnêteté-ethiek in het laatste hoofdstuk van *Politicus* ('menselijke waardigheid' heet het later, m.n. in *Christenen*) stemt overeen met Ortega's persoonlijkheidsideaal. Ergo: ondanks de verschillen op levensbeschouwelijk gebied, resulteert de remedie tegen de krisis bij Ortega, Huizinga en Ter Braak idealiter in een zoveelste - bij gebrek aan een sociale basis en politiek kader immer tot machteloosheid gedoemde - oproep tot een mentaliteitsverandering. Hoe goed hun voorstellen ook bedoeld mogen zijn als tegengif tegen zaken die werkelijk bestrijding verdienden, het kardinale euvel waaraan het kultuurpessimisme van de konservatieve theoretici in het algemeen mank gaat, is hun idea-

lisme: de maatschappelijke ontwikkeling sedert de 19e eeuw wordt primair als een *kulturele* ontwikkeling begrepen; de ekonomische, sociale en politieke krisis van de burgerlijk-liberale maatschappij die de jaren '30 overschaduwt, kan in de idealistische montuur van hun maatschappijvisie niet anders dan als een kulturele krisis verschijnen. Het fascisme wordt daarvan als een der gevaarlijkste symptomen beschouwd. Maar in het fascisme bestrijden ze *niet* de grootscheepse aanval op de grote tradities van rationalisme, demokratie enz., het in diskrediet brengen van komplete bevolkingsgroepen, en de tendentiële vernietiging van de arbeidersorganisaties in samenspraak met de grote industriële kartels die het fascisme steunden. Nee, in het fascisme bestrijden ze in hoofdzaak de algemene ‘nivellering’, waarin zich de kulturele krisis zou manifesteren. Het begrip nivellering staat voor demokratisering, sociaaldemokratie, kommunisme, fascisme, de technische intelligentsia, etc., alnaargelang het hun te pas komt.

Ter Braak's kultuurnihilisme ontkomt niet aan genoemd euvel. Enerzijds sluit het aan bij het pessimisme van de konservatieve theoretici, m.n. de door hem zozeer bewonderde Nietzsche die in *Politicus* figureert als de negentiende-eeuwse ziener van de door Ter Braak in de 20e eeuw geregistreerde ontbindingsverschijnselen. Beider kritiek is *formeel* gericht tegen de idealistische kultuurtradities - waarbij hun eigen werk van illustratieve betekenis voor diezelfde tradities is -, maar geldt naar zijn *maatschappelijke* inhoud het liberalisme als ideologie van de burgerlijke maatschappij. Met terminologieën als ‘middelmatigheid van het kuddedier’, ‘nivellering door de moraal’ e.d. drukt Ter Braak hetzelfde uit als Nietzsche met diens kritiek van demokratie en socialisme, en sluit zich aan bij de anti-demokratische stromingen binnen de burgerij in de jaren '20 die met name in akademische kringen veel gehoor vonden (en door A.A. de Jonge in *Het Nationaal-Socialisme in Nederland* als prefascistische kernen worden beschouwd). Ter Braak studeerde in die tijd geschiedenis in Amsterdam.

Anderszijds heeft hij ook wel in de gaten, daarmee voor de buitenwacht in gevaarlijk fascistisch vaarwater te komen (getuige ook de hierboven geciteerde noot bij *Politicus*). Evenals zijn geestverwanten beroept hij zich op de liberale demokratie waar de bescherming van de ‘kultuurreservaten’ van afhangt, m.a.w. de maatschappelijke marges - zoals wetenschap en kultuur - die nog niet zijn aangetast door ekonomische rationalisatietendensen, financiële doelmatigheidsprincipes en staatsbemoeienis, en waarin zich de intellektuele elites tegen de ‘oprukkende massa's’ kunnen handhaven.

Ter Braak beweegt zich in de periode 1933-'37 tussen de polen van de aanval op, resp. de verdediging van de kultuur. Balancerend tussen demokratie en diktatuur neemt hij zijn toevlucht tot de paradox. In *Politicus* en *Christenen* zijn de paradoxen niet van de lucht (‘ongeestelijke geestelijke’, ‘politicus zonder partij’, ‘demokratische diktator’). Zij zijn het stijlmiddel bij uitstek geworden waarmee deze anti-liberale liberaal (een koekje van eigen deeg) zijn ambivalente positie als intellektueel tracht te handhaven. Het radikaal-burgerlijk protest dat in *Politicus* nog volop aanwezig is en waaraan een oprechte strekking niet ontzegd mag worden, gezien de charme die het kennelijk nog steeds uitoefent, resulteert uiteindelijk in een apologie van de burgerlijke maatschappij.

Deze tegenspraak - door Ter Braak zelf steeds als een paradox versluierd - verschijnt in zijn bewustzijn en de neerslag daarvan in geschriften in de tussenliggende

periode het konkreetst als ‘het konflikt tussen individualisme en kollektivisme’, en vanuit deze invalshoek zal hij in deze jaren tenderen naar een zelfstandige, d.w.z. los van politieke partijen en massabewegingen geformuleerde politieke stellingname der intellektuelen.

Menno ter Braak en de intellektuelen

In een dagboekaantekening n.a.v. het door hem bezochte Schrijverskongres te Parijs (juni 1935), waar hij een der sprekers was ‘pour la défense de la culture’, stelt Ter Braak het individualisme als probleem:

> *De vraag is voor ons, hoe dat individualisme en zijn begrip voor de menselijke waardigheid vrij te houden van de 19e-eeuwse illusies, maar ook vrij te houden van de diktatuur, van rechts en van links.*

In de ‘Brief aan J.G. over het individualisme’ (bedoeld is Jan Greshoff) tracht hij deze koppeling van het individualisme aan het begrip menselijke waardigheid een duidelijker perspektief te geven in termen van het individu als lid van sociale groepen. Hij stelt de vraag, ‘of men als individualist, afkomstig uit de “burgerlijke” wereld en door de geschiedenis van een voorgeslacht belast met “burgerlijke” kultuur, in de twintigste eeuw gedoemd is om de afzijdige toeschouwer te zijn’. Zijn antwoord luidt dan

dat hij als 'geboren 'democraat' nooit geloof heeft gehecht aan het 'dogma van de ivoren toren', waardoor hij geen werkelijke tegenstelling ziet tussen individualisme en kollektivisme: althans zolang het eerste 'geen ijdele afzondering tot deugd proklameert en o.a. ook de bereidheid insluit tot sociale medeplichtigheid'?

> *Het enige wezenlijke verschil tussen een kollektivist en een individualist, dat overblijft, is, dat de kollektivist zijn deelhebben aan de massa's exalteert, tot het de schijn heeft, of hij precies weet, hoe de massale strijdkrachten zijn opgesteld en elkaar bevechten, terwijl de individualist zich ervan bewust dat hij geschoven wordt, genoegen neemt met de rol van 'intellektueel geweten'.*

Deze typeringen van de individualist als exponent van de menselijke waardigheid in kultureel opzicht, en van de sociaal verantwoordelijke in politiek opzicht, geven vrij nauwkeurig Ter Braak's positiebepaling aan als intellektueel tussen rechts en links, dus in het centrum-burgerlijke midden, en de politieke taak die hij daaruit afleidt, n.l. als 'intellektueel geweten' *zonder* partij, d.w.z. niet 'in, noch boven, noch tussen partijen', maar, zo trekken wij de lijn van zijn gedachtengang door aan de hand van de denkbeelden over een strategie voor de intelligentsia van zijn tijdgenoot, de socioloog K. Mannheim, als 'vrijzwevend' intellektueel[8].

De beelden van de 'honnête homme' en de 'politicus zonder partij' in *Politicus* verwezen, vervat in een meer kultuurmoralistische verpakking en in meer voorlopige vorm, naar ditzelfde politieke koncept van het individualisme.

Vanwaar Ter Braak's afkeer van partijen? Partijen zijn voor hem niets anders dan de politiek georganiseerde verschijningsvormen van de eerder genoemde 'kudde'. De kuddegemeenschap bestaat bij de gratie van gemeenplaatsen, en deze politieke idealen die haar bijeenhouden, zijn niets anders dan gesublimeerde driften (de door Ter Braak verguisde Freud zou het niet beter hebben geformuleerd). Ter Braak's nihilistische relativering van welk beginsel dan ook (de partijgangers die om de vrijheidsboom dansen, richten voor hetzelfde geld een boekenbrandstapel op) brengt hem tot het politieke opportunisme als strategie: partijdigheid die partijloosheid voorschrijft, zo bleek hierboven.

Dit krypto-beginsel wordt door de anti-principiële Ter Braak tenslotte uitgewerkt in het koncept van *De Nieuwe Elite* dat in 1939 in boekvorm verschijnt. *Christenen* gaat over zijn denkbeelden m.b.t. de tegenstelling tussen de elites van het denken en die van de macht. *De Nieuwe Elite* formuleert het denkbeeld dat deze elite nieuwe kompromissen moet bewerkstelligen tussen denken en handelen door te schipperen met als resultaat een nieuwe balance of power tussen ongebreidelde macht en ivoren torendenken. Alle grote stelsels van christendom tot kommunisme en fascisme, aldus de auteur, zijn te herleiden tot een gemeenschappelijk substraat, de hang naar gelijkheid die voortkomt uit het ressentiment van de maatschappelijk zwakkeren. Door de sekularisatie van het christendom, het wegvallen van godsbesef en hiernamaalsperspektief, kon het ressentiment zich ongebreideld ontplooien in het machtsstreven der totalitaire stromingen. Beheersing van het ressentiment acht hij de taak van de laatste christenenzonder-god, de elite.....

8 In: *Ideologie und Utopie,* Bonn 1929.

Alvorens na te gaan hoe hij zijn nieuwe uitgangspunten in de praktijk zal waarmaken, schetsen we zijn verhouding tot de 'oude' elite en de intellektuele middenstand.

Uit geciteerde brief aan J.G. bleek dat Ter Braak politieke afzijdigheid afwijst. Hierin distantieert hij zich duidelijk van voor de oude elite prototypische intellektuelen als Huizinga en Ortega, die hij 'kloostermystiek' verwijt. Hij is zich bewust van het feit dat de intelligentsia, evenals alle andere standen en groepen, meegezogen wordt in de konflikten. Daardoor wordt ze willens nillens vanzelf al partij. Hij wenst die uitdaging aan te gaan en niet te ontvluchten. Anderzijds blijft hij met deze 'oude' intellektuelen en hun superioriteitsbesef verbonden door de navelstreng van zijn elitedenken tegenover de kultureel als inferieur beschouwde 'middenklasse'.

Voorzover hij hiermee niet traditionele middenlagen op het oog had zoals boeren, vissers, ambachtslieden, kooplieden e.d. - hij was historcus genoeg om te weten waar hij het over had - gaat het om een in de ekonomische geschiedenis tamelijk nieuwe groep, die sedert de tweede helft der vorige eeuw gestadig aangroeit parallel met de toenemende rationalisering, koncentratie, mechanisatie, schaalvergroting en tenslotte automatisering van de produktie. De beheersing van de produktie op alle mogelijke gebieden stelt steeds grotere technische en wetenschappelijke eisen aan de arbeidskracht. Het scholingsnivo, dat zowel in de produktieve als onproduktieve sektoren nodig is, wordt steeds verder opgevoerd. Daarom gaat de intelligentsia, die vroeger de bourgeoisie merendeels ten dienste stond in de onproduktieve sferen (zoals over-

heid, onderwijs, wetenschap, kultuur en staatsleiding) hoe langer hoe meer behoren tot de produktieve lagen. Ze vormt echter, mèt de intelligentsia in alle andere sektoren van de maatschappij, geen aparte sociale groep of klasse, maar hoort slechts bijeen door haar opleidingsprivilege. De betekenis van deze technische, middelbaar en wetenschappelijk geschoolde intelligentsia is gelegen in het feit dat zij voor een steeds groter deel de ‘middenklasse’ van heterogene middenlagen en -standen gaat konstitueren. Voorts in haar toenemend belang voor de bourgeoisie voor de opvoering en bewaking van de produktiviteit. Niet alleen qua getalssterkte, ook door hun relatief hoge intellektuele ontwikkeling, vormen deze ‘nieuwe’ intellektuelen een bron van onrust en bedreiging voor de traditionale intellektuelenklasse, die het specialisme van de technische en administratieve employees (‘Angestellte’) verguist als een bedreiging van ‘de’ kultuur.

Du Perron (r.) als Friedrich Nietzsche, Ter Braak als Peter Gast.

Ter Braak beseft terdege dat de reservaten waarin de traditionele leraar, referendaris, rechter, professor of schrijver zich soeverein kon wapen, niet meer waterdicht afgeschot zijn tegen de opstuwende maatschappelijke ontwikkelingen. Hij houdt deze lieden voor dat ‘de eeuw van het liberalisme voorbij is’. Hij stelt zich ‘zakelijk’ op; maar het is duidelijk dat deze zakelijkheid tevens de afschuw uitdrukt van datgene wat zakelijk onder ogen wordt gezien: de zich onder monopoliekapitalistische verhoudingen ontwikkelende technokratie, die zich tijdens het interbellum doorzet. Het spookbeeld van het ‘dienstbaar geworden intellekt’, ‘in het gareel gespannen voor technische en ekonomische doeleinden’, speelt hij uit tegen de negentiende-eeuwse soevereiniteitsfikties van de traditionele intellektuelen en hun wetenschapsopvatting die hen ‘tot onnozele marionetten maakt van realistische politici en beursbaronnen’. Deze opvatting wordt voor Ter Braak voldoende geillustreerd in wat hij ‘de tragedie van het duitse intellekt’ noemt.

Ter Braak kiest dus voor de rol van intellektueel geweten. In de aktuele situatie ziet hij zich geplaats voor het alternatief: aansluiting van de intelligentsia bij de andere sociale klassen of groepen, of een eigen missie voor de intellektueel.

Welnu, het verschijnsel van de nazi-intellektueel was voor hem makkelijk opzij te schuiven. Met de socialistisch en kommunistisch georiënteerde intellektuelen lag het probleem minder eenvoudig, vanwege het gemeenschappelijke anti-fascistische standpunt. Het Schrijverskongres van 1935 in Parijs was een manifestatie waarbij deze groep een dominerende rol speelde. Eerder was door hen het anti-fascistische Comité de Vigilance opgericht, dat aanvankelijk als model zou fungeren voor de gelijknamige in 1936 in Nederland opgerichte vereniging. Ook de stevige relaties van Ter Braak's in Parijs woonachtige en werkzame vriend Du Perron met de kommunistisch georiënteerde en later aktief bij de spaanse burgeroorlog betrokken André Malraux dwongen Ter Braak tot partijkiezen.

Bepalend voor de franse situatie was in die tijd uiteraard het politieke perspektief van de Volksfrontregering, dat in Nederland ontbrak. Aan een mogelijk rijtje afwijkende faktoren moet in ieder geval toegevoegd worden, dat hier te lande het liberalisme dankzij enkele specifieke omstandigheden langer dan elders stand kon houden in zijn konstitutionele parlementair-demokrarische jasje. Deze faktor betekende, dat de druk op de intellektuelen, ondanks het kanongebulder dat steeds luider over de grenzen weerklonk, om partij te kiezen, in die kringen minder recht-

streeks werd ervaren. Desondanks is er - na een eerste golf in de jaren 1880-1900 met o.a. Van Eeden, Van der Goes, Gorter, H. Roland Holst - in de jaren dertig een hele reeks van intellektuelen te noemen die aktief aansluiting zochten met de socialistische en kommunistische organisaties vanuit een principieel anti-fascistische stellingname. Aansluiting bij de arbeidersklasse echter, op welke oproep de latere fervente antikommunist Ter Braak antwoordt met de tendentieus geciteerde woorden van G. Sorel: ‘L'intellectuel ne peut servir le prolétariat qu'en restant honnêtement un intellectuel’ was hem een gruwel.

Illustratiever wellicht dan hier gedetailleerd in te gaan op de theoretische stellingen die Ter Braak formuleert in *Christenen* en *De Nieuwe Elite* is het zijn reakties op enkele gebeurtenissen in Nederland onder de loep te nemen, om tenslotte zijn toetreden tot en aktiviteiten binnen Waakzaamheid te toetsen aan zijn politieke koncepties.

Menno ter Braak's reakties op de gebeurtenissen in Nederland

Als we genoemde geschriften en reakties van Ter Braak (vooral die in zijn brieven aan Du Perron) in de jaren '33-'39 op een rijtje zetten, dan kunnen we dit konstateren: hij komt in het geweer wanneer de traditionele privileges en kulturele vrijheden van intellektuelen in de burgerlijke rechtsstaat in gevaar komen of feitelijk aangetast worden; echter: hij houdt zich afzijdig of stelt zich geamuseerd langs de zijlijn op in gevallen dat de overheid repressiemaatregelen tegen linkse (arbeiders)-organisaties neemt of een koloniale onderdrukkingspolitiek voert tegen vrijheidslievende opstandelingen in Nederlands-Indië. Deze houding van geamuseerd toeschouwer nam Ter Braak bijvoorbeeld aan t.a.v. de muiterij op ‘De Zeven Provinciën’ in '33. Op 4 februari van dat jaar maakte de bemanning van de pantserkruiser, die op dat moment voor de rede van Kota Radja (Sumatra) lag, zich meester van het schip uit protest tegen de in de krisisjaren (die in Indië zwaarder waren dan in Nederland) opgelegde salariskortingen en uitgevoerde arrestaties van hen die zich daar openlijk tegen verzetten. Na een week kwam de kruiser aan in de straat Soenda, waar het schip gebombardeerd werd. Resultaat: 23 doden en 14 gewonden. De bom was gericht op het verblijf der Indonesiërs, midscheeps. Ondanks de paniekstemming die zich van een aantal van de voor het bombardement verantwoordelijke bewindhebbers moet hebben meester gemaakt, en die voor een deel kan worden toegeschreven aan angst voor een kommunistische opstand, blijkt uit het gebeurde duidelijk, hoezeer de nederlandse burgerij bereid was, tegen elke prijs, het verzet van links de kop in te drukken. De repressie bleef ook na het bombardement bijzonder scherp. Zo nam de goeverneur-generaal, vastbesloten om ‘rust en orde’ te handhaven, een aantal daarvoor bedoelde maatregelen: aan de overlevenden op het schip werden straffen uitgedeeld, sommige publikaties werden verboden, het vergaderrecht werd beperkt, arrestaties waren aan de orde van de dag.

De achtergronden van deze terreur van het goevernement jegens socialisten, kommunisten en nationalisten liggen al in de twintiger jaren. In november 1926 kwam het hier en daar op Midden-, maar vooral op West-Java tot een kommunistische opstand van aanzienlijke omvang (in januari '27 herhaald aan de westkust van

Sumatra, waar twaalf dagen gevochten werd) een opstand waarbij telefoonkantoren bezet, gevangenissen bestormd, spoorwegen vernield en bestuursambtenaren, in hoofdzaak inheemse, vermoord werden. Het goevernement greep met harde hand in: niet minder dan 13.000 indonesiërs werden gearresteerd en tal van opstandelingen werden doodgeschoten of opgehangen. Dit gewelddadig optreden van het goevernement maakt duidelijk, dat Indië in die krisisjaren van het kapitalisme van onschatbare betekenis was voor de nederlandse kapitaalbezitters. Het bezit van uitgestrekte volk- en grondstoffenrijke koloniale gebieden vervulde immers goeddeels de behoefte aan grondstoffenreserves en afzetgebieden. Het ekonomisch belang daarvan op het vlak van het drukken van de kosten en het handhaven van de winsten dreef in diezelfde tijd de duitse grootindustrie de weg op van een agressieve expansiepolitiek.

In Nederland werden alleen in linkse kringen tegen dergelijke vormen van koloniale repressie geprotesteerd. Ter Braak herleidde het hele gebeuren met 'De Zeven Provinciën' tot een 'tragikomedie', waarbij het publiek in partijen verdeeld is, en waartegenover hijzelf de positie van geamuseerde toeschouwer kiest, die vrij 'zweeft' t.o.v. degenen die partij zijn bij het gebeuren. In *Forum*, een tijdschrift dat in de ogen van zijn oprichters diende te fungeren als een universeel geestelijk platform, bekommentarieerde Ter Braak de gebeurtenissen, ogen-

schijnlijkvanuit een niet-klassengebunden standpunt, vanuit een punt waarop een zicht op de totaliteit mogelijk lijkt:

> *De gehele nederlandse vloot in aktie, kranten vol van in lang niet geventileerde 'gevechtseenheden' en echte eskaders, het publiek weer eens in partijen verdeeld: de tragi-komedie van een miniatuurgevecht, met één moordende bom, een daarop overhaast aansnellende ambulance, om de bom weer goed te maken, een sleepboot die blijkbaar niet wist, dat er een zeeslag werd gehouden en bijna in het gedrang was geraakt; en juist door deze miniatuurverhoudingen al bijzonder grotesk beeld van het oorlogsbedrijf en zijn entourage!*

Analoog aan 'De Zeven Provinciën' reduceerde Ter Braak ook het Jordaanoproer van werklozen tot een onbetekenend voorval. In juli 1934 brak het werklozenoproer in de Jordaan uit. Direkte aanleiding vormde de verlaging van werklozenuitkeringen tot het peil van 1932. De opstand werd meedogenloos neergeslagen met behulp van het leger. Na afloop: 7 doden, meer dan 200 gewonden. Het kommunistische blad *De Tribune* riep op tot massale straatdemonstraties. Het gevolg was dat de justitie in de drukkerij van deze krant binnenviel en dat de persen onklaar werden gemaakt. Het Jordaanoproer werd de aanleiding tot een reeks repressiemaatregelen van de regering jegens de linkse organisaties. We noemden al de inval bij het blad van de CPH. Vervolgens: het verbod aan de VARA om de 'Internationale' door de ether te laten klinken. Wat belangrijker was: het ambtenarenverbod. Voor alle ambtenaren werd het lidmaatschap verboden van de CPH, de OSP (onafhankelijke socialisten), de RSP (revolutionaire socialisten van Sneevliet), het Nederlands Arbeidssekretariaat, het Nederlands Syndicalistische Vakverbond en een reeks kleinere anarchistische groeperingen; aan de uiterste rechterzijde kwamen al even kleine nationaal-socialistische dan wel fascistische organisaties onder het algemene verbod te vallen; het ambtenaarschap bij defensie werd onverenigbaar verklaard met het lidmaatschap van de SDAP of van de twee bij het NVV aangesloten ambtenarenverbonden. Opvallend is natuurlijk dat de NSB (aanvankelijk) gespaard bleef van het verbod.

In 'André Gide en de Jordaan' (in de bundel *Het Tweede Gezicht*, 1935) bespreekt Ter Braak het Jordaanoproer. Hij hekelt de 'abjekte bourgeois-satisfait-stijl' van de krantenverslagen en hun geschrijf over 'gepeupel', 'jan hagel' enz. 'Het *moet* ook voor z.g. burgerlijke bladen doenlijk zijn van zulke gebeurtenissen een reportage (en zelfs een zeer leesbare reportage!) te geven die vrij is van dit abominabele jargon'. Voor hem is het hele Jordaanoproer hier slechts een journalistiek probleem. Dat hij beseft dat het terroristische optreden van politie en leger voor de bourgeoisie een 'machtskwestie' is, blijkt uit een brief d.d. 11-9-'34 aan Du Perron. Maar 'Over de noodzakelijkheid van krachtmetingen tussen de populatie van een stadswijk en de politie kan men van mening verschillen', zijn verontwaardiging richt zich slechts tegen de kamoeflage van deze machtskwestie in de burgerlijke pers. Ook hier blijkt het 'teichomachische' standpunt van waaruit Ter Braak zich boven de strijdende partijen opstelt, en dat niet het minste blijk geeft van solidariteit, noch met de bourgeoisie, noch met de in opstand gekomen bewoners van de Jordaan. Hij geeft in genoemde brief aan Du Perron als zijn mening te kennen: 'De absolute

onmogelijkheid om mij te identificeren met dat “gepeupel”, de fatale realiteit dat ik tot een klasse *behoor*, ook al doorzie ik haar hypokrisie; want lees De Tribune (laatst verschenen nummer over de “opstand”) en het relaas is even hypokriet naar de andere kant’. Geen woord echter over het onklaar maken van de drukpersen van de Tribune door de justitie.....

Het is opvallend dat Ter Braak pas werkelijk stelling nam, als zijn marginale positie en die van zijn intellektuele soortgenoten bedreigd werd. Zijn angst voor aantasting van de kulturele vrijheid als privilege van de burgerlijke intellektueel bracht hem in beweging, toen in 1934 Heinz Liepmann, een duitse vluchteling, vanwege zijn in Nederland gepubliceerde roman *Das Vaterland*, waarin hij een blaam wierp op de toenmalige duitse president Von Hindenburg, werd gearresteerd en veroordeeld. Samen met Du Perron smeedde hij plannen voor een ‘oproep’ aan intellektuelen, een petitie en zelfs een ‘vrijheidsliga’. Verder dan een bezoek aan zijn neef J. Huizinga, enkele artikeltjes in *Het Vaderland* en *Forum* kwam het echter niet.

In de jaren '35-'36 volgde Ter Braak met angst de groei van de NSB (8 procent bij de Statenverkiezingen in 1935). Zijn anti-NSB-gezindheid bracht hem desondanks geen stap dichter bij de partijen die eveneens de strijd met het fascisme aanbonden. Als non-konformist, niet gegrepen door groepsidealen, -waarden of -leuzen, maar zijn eigen individueel belang van intellektueel behartigend, sloeg hij de gebeurtenissen in Nederland en Europa gade. In 1936 sloot hij

zich voor het eerst aan bij een groep, hij koos partij, maar voor een groep die paste in zijn strategie van 'partijloze partijdigheid' en 'opportunisme': het Comité van Waakzaamheid van antinationaal-socialistische intellectuelen.

Menno ter Braak en het Comité van Waakzaamheid

Het is heel goed mogelijk aan de hand van twee aspekten dit Comité van Waakzaamheid te beschouwen als een mogelijke praktische uitwerking van Ter Braak's positiebepaling als intellektueel, van zijn strategie van partijloze partijdigheid, van een onafhankelijke intellektuelenpolitiek. Deze twee aspekten zijn:

- de verhouding tot de politieke partijen;
- de daaruit afgeleide intellektuelenstrategie.

1. Zoals Ter Braak in *Politicus,* in het verlengde van Mannheims konstruktie van de 'vrij-zwevende' intellektueel, pleit voor een positiebepaling van deze intellektueel, los van de partijen en hun belangen, zo heeft ook het Comité van Waakzaamheid steeds een niet aan partijen gebonden standpunt gehuldigd. Waakzaamheid vatte zichzelf op als een algemene beweging. In het bestuur van het eerste uur werkten katholieken als Van Duinkerken en Brom samen met socialisten als Proost en mevr. De Vries-Bruins, Tweede-Kamerlid en bestuurslid van de SDAP, en met mensen als Romein en Oerlemans die van hun kommunistische sympathieën geen geheim maakten. Daarnaast de met Romein bevriende Pos en Loenen, die hem in politiek opzicht na stonden. En tenslotte was daar de individualist Ter Braak. Ook onder de leden en de eerste ondertekenaars van de beginselverklaring waren mensen van velerlei politieke overtuiging, van vrijzinnig-demokraat (zoals Van Embden en Kernkamp), konfessioneel (zoals Buskes en Schokking), en socialistisch, tot een partijkommunist als De Leeuw. Al waren de leden van het Comité met alle mogelijke politieke partijen verbonden, het Comité zelf was dat niet. 'Ten opzichte van de partijbelangen', schreef Pos in de *Groene,* 'staat het Comité vrij, omdat het de vrijheid verdedigt'.

2. Ter Braak dacht de individualistische intellektueel de rol toe van intellektueel geweten, zoals ook Mannheim in 1929 de mogelijkheid zag van een eigen missie voor de intelligentsia die bij hem de taak kreeg, 'wachter te zijn in de donkere nacht'.

De aktiviteiten van Waakzaamheid waren eveneens gebaseerd op het koncept van een autonome intellektuelenstrategie. Slechts intellektuelen konden lid worden en aan de werkzaamheden van het Comité deelnemen. De propaganda en informatie werd uitsluitend op intellektuelen gericht. In de zelfopvatting van zijn leden fungeerde het Comité als een diskussieen studieplatform voor 'waakzame' intellektuelen. De intellektuelen binnen Waakzaamheid zagen als de inhoud van hun 'missie' de verdediging van de kultuur tegen het fascisme, dat zij zagen als kultuurnihilisme.

Kenmerkend voor zijn koncept van een zelfstandige intellektuelenpolitiek is het feit dat Waakzaamheid in het duitse nationaal-socialisme niet zozeer de terreur jegens de arbeidersorganisaties bestreed, maar de brute aantasting van de traditionele privileges van intellektuelen in de burgerlijke rechtsstaat, zoals vrijheid van meningsuiting, drukpers, etc.; en in de rechtse regeringen-Colijn niet zozeer de

onderdrukkingsmaatregelen jegens de arbeidersklasse, maar het ingrijpen in de sfeer der liberale openbaarheid. Het elitekarakter van zijn intellektuelenpolitiek, met als inhoud de bewaking van de demokratie als voorwaarde voor alle kultuur, dwong de intellektuelen binnen het Comité evenmin (een enkele uitzondering daargelaten) een perspektief voor een radikale demokratie *voor allen*, of een oriëntatie op de volksfrontgedachte te ontwikkelen.

In deze samenhang is het begrijpelijk, dat de individualist Ter Braak zich in de tweede helft van de jaren '30 kon verbinden met de doelstellingen van het Comité van Waakzaamheid, van een *groep* dus, waarvan hij in *Politicus* en *Christenen* toch steeds gezegd had, dat ze slechts kon bestaan bij de gratie van gemeenplaatsen. Enerzijds vormde zijn aansluiting bij het Comité de praktische konsekwentie van zijn in *Politicus* als partijloze partijdigheid en in *Christenen* als opportunisme verdedigde strategie. Hij maakte gebruik van een groepsverband om een gemeenschappelijke vijand te bestrijden (het fascisme) èn om zijn individuele belang te behartigen: de burgerlijke demokratie, in zijn ogen de voorwaarde voor àlle kultuur. Anderzijds vormde Waakzaamheid door haar (wel partijdige maar) niet aan partijen gebonden standpunt, evenals haar elitekarakter, een passend kader, waarbinnen Ter Braak zijn strategie kon ontwikkelen.

Wat al eerder gekonstateerd werd t.a.v. de antifascistische kultuurkritiek, geldt over het algemeen ook voor de uitgangspunten en de werkwijze van het Comité. Het bestreed in zijn

beginselverklaring en brochures (uitgezonderd die van Romein) het nationaal-socialisme op louter *'ageestelijk'* vlak, in de vorm van een *zelfstandige* koers. In de beginselverklaring waarmee het van start ging, luidde het: 'De nederlandse intellektuelen, zich verenigend, ongeacht hun politieke overtuiging, van oordeel, dat het nationaal-socialisme en alle andere groeperingen van dezelfde aard een ernstig gevaar betekenen voor de vrijheid van onderzoek en meningsuiting en daarmede voor de ontwikkeling van maatschappij, kultuur en wetenschap, besluiten een Comité van Waakzaamheid te stichten, als centrum van alle intellektuelen, die zich het gevaar van het nationaal-socialisme bewust zijn en het willen bestrijden: en bevestigen hun besluit om gezamenlijk op te komen voor de verdediging der kulturele vrijheid en tegen het nationaal-socialisme dat dit essentiële kultuurgoed belaagt'. En in een oproep van het bestuur aan de nederlandse intellektuelen werd gesproken van de plicht om 'gezamenlijk op te komen voor de verdediging der kulturele vrijheid en tegen de geestelijke diktatuur in het algemeen'.

Na de verkiezingsnederlaag van de NSB in mei 1937 werd de beginselverklaring gewijzigd (26 juni 1937). Nu het nationaal-socialisme in Nederland geen akuut gevaar meer vormde, diende Waakzaamheid, aldus een toelichting van het Comitébestuur, de akties te richten 'op die strevingen, die van welke zijde ook, het essentiële kultuurgoed der geestelijke vrijheid mede belagen'. Hiermee werd niet alleen de aandacht gericht op de aantasting van de liberale openbaarheid door de rechts-konfessionele regering-Colijn, maar werd ook de basis gelegd voor een anti-totalitaire fascismetheorie. Voor Ter Braak was het Comité een platform, waarop hij zijn gekozen positie van onafhankelijk intellektueel kon rechtvaardigen en de verdediging van zijn demokratie en de ontwikkeling van zijn strategie verder kon uitwerken. In zijn door het Comité uitgegeven brochure, de zevende in de reeks van 24, *Het Nationaal-Socialisme als rancuneleer* omschreef Ter Braak, evenals in *Christenen*, het n.-s. als de volledige emancipatie van het ressentiment. Door zijn fixatie op de 'kultuur', die het inzicht belemmert in de sociale en ekonomische grondslagen van het fascisme (binnen het Comité als enige door Romein aan de kaak gesteld) loopt zijn geschrift, evenals de overige brochures van het Comité (behalve dan die van Romein) uit op een apologie van de liberaal-burgerlijke maatschappij. De ontwikkeling van het Comité van anti-nationaal-socialistisch naar anti-totàlitair kreeg haar beslag in 1940. De kwestie van het kommunisme heeft binnen zijn kring steeds een grote rol gespeeld. Het Russisch-Duitse Pakt van 1939 leidde in het Comité tot grote onenigheid. Na een aantal zeer roerige ledenvergaderingen werd uiteindelijk op 6 januari 1940 het Comité van Waakzaamheid opgeheven en een nieuw comité, het Comité van intellektuelen tot verdediging van de geestelijke vrijheid, waarvan het lidmaatschap onverenigbaar was met dat van de NSB en de CPN, gekonstitueerd. Deze wending beantwoordde geheel aan de door Ter Braak ontwikkelde strategische opvattingen. Het mag dan ook niet verbazen dat hij zich in de eindfase van het Comité evolueerde tot een fel anti-kommunist (hij werd door bestuurslid Sibbeles een 'kommunistenhater' genoemd).

Konklusie

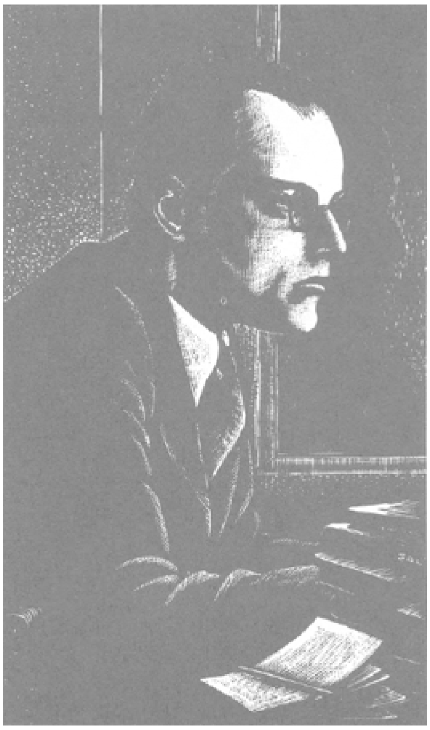
Ter Braak's strategie voor intellektuele onafhankelijkheid heeft betrekking op het Nederland van de jaren '30. De verdediging van de demokratie, waarnaar zijn strategie tendeert in de jaren '33-'39, is tendentieel de verdediging van de demokratie van Colijn. Uit de gebeurtenissen op nederlandse en indische bodem in deze jaren blijkt dat ook hier een zekere fasciseringsgraad noodzakelijk was. Deze leverde de rechts-konfessionele regeringen-Colijn op, die onder demokratisch-konstitutionele vlag fascistische funkties vervulden t.a.v. de verhouding tussen de faktoren kapitaal en arbeid; vóór de eerste, tégen de laatste, zoals van een rechtgeaarde ondernemersregering verwacht mag worden.

De konfrontatie met het fascisme is de toetssteen van het maatschappelijk gehalte van de konservatieve kultuurkritiek, waarvan Ter Braak als een der woordvoerders beschouwd mag worden. Vlak voor het punt waar de gangbare opvattingen van vele theoretici nauwelijks meer te onderscheiden zijn van de fascistische fraseologie buigt Ter Braak behoedzaam af in een anti-fascistische variant, zonder zich evenwel te laten verleiden door het konservatisme van een Huizinga of Ortega y Gasset.

Daarom kunnen we t.a.v. het anti-fascisme van deze kultuurkritiek de konklusie trekken, dat de inhoud van haar anti-fascisme en de afwijzing van de fascistische terreur, *geen andere is dan de principiële keuze voor de konstitutioneel uitgeoefende terreur,* hoewel de *graad* van terrorisering ongetwijfeld weerstanden kan oproepen. Het zal duidelijk geworden zijn dat deze princi-

piële keuze (zij het niet met zoveel woorden uitgesproken) een *politieke* keuze is. Ter Braak noemt de demokratie die hij verdedigt ‘paradoxaal’. De paradox van het anti-fascisme van de konservatieve kultuurkritiek is, dat het zich laat verzoenen met haar anti-demokratische en anti-liberalistische strekking: het bestrijdt niet zozeer de terreur jegens linkse arbeidersorganisaties - zo van toejuiching al geen sprake is - maar de terroristische aantasting van de traditionele privileges van intellektuelen in de burgerlijke rechtsstaat: vrijheid van meningsuiting, drukpers, wetenschapsbeoefening, enz. De verdediging van de demokratie door de anti-liberale liberalen is dan ook geen pleidooi voor een radikale demokratie voor allen, maar de verdediging van de kulturele privileges van een elite, die op het spel staan, wanneer de burgerlijke demokratie op het spel staat. Daardoor kan ook de identifikatie van fascisme en kommunisme in de totalitarisme-opvattingen, zoals Ter Braak die ook verdedigde, zo makkelijk tot stand komen. Ter Braak genoot bij *Het Vaderland,* de krant waaraan hij van 1933 tot aan zijn dood verbonden was, een grote fysieke en intellektuele vrijheid. Meestal werkte hij thuis. Bij een konflikt in 1939 toen de pro- en anti-nazistische gelederen bij de krant al scherp tegenover elkaar stonden - en waarop hij onbewust al gepreludeerd had in zijn toneelstuk *De Pantserkrant,* een komedie van schrijfmachines en idealen - stond hij op de bres voor deze privileges, en hield stand.

Op 10 mei 1940 kwam aan deze vrijheid een eind. Op 14 mei reden de duitse troepen Ter Braak's woonplaats Den Haag binnen. Enkele uren tevoren had Ter Braak door zelfmoord een eind aan zijn leven gemaakt.



Ter Braak door J. Buchland..

Politicus zonder partij
Henk Niezink

In december van het jaar 1933 verscheen in *Forum* het eerste hoofdstuk van Menno ter Braaks *Politicus zonder Partij*.

Een titel die inmiddels een begrip is geworden, waarop toespelingen en waarmee woordspelingen worden gemaakt (nog steeds of wederom): 'Beter een politicus zonder partij dan een partij zonder politicus'.

Het komt ons nu vreemd voor, dat Ter Braak het boek aanvankelijk *De ingebeelde zieke* had willen noemen.

Dat eerste hoofdstuk had als titel meegekregen: 'Een schrijver na zijn dertigste jaar'.

Hierdoor alleen al ontstaat de indruk dat de schrijver een balans heeft opgemaakt, zich rekenschap heeft gegeven omtrent zijn positie in het leven.

De overige hoofdstukken: 'Geschiedenis ener intelligentie'; 'Nietzsche contra Freud'; 'Een zonde tegen de heilige geest' en het slothoofdstuk 'Politicus zonder Partij' werden *niet* gepubliceerd in *Forum*. Het heeft er alle schijn van, dat de moeilijkheden bij de redactiehervorming aan het einde van *Forums* tweede jaargang, waarbij o.a. Du Perron de redactie verliet en er in feite een Nederlands en een Vlaams *Forum* in één omslag ontstond, daarbij een rol hebben gespeeld.

Het boek *Politicus zonder Partij,* waarin de al genoemde hoofdstukken met een 'Voorrede over Stirner' en een 'Epiloog', verscheen in 1934 bij Nijgh en Van Ditmar.

Het omineuze jaar 1933 is het jaar geweest waarin het grootste deel van *Politicus zonder Partij* is geschreven. Op 27 januari brandt het gebouw van de Duitse Rijksdag af. Marinus van der Lubbe wordt gearresteerd en bijna een jaar later, op 10 januari 1934, als zondebok terechtgesteld met de valbijl.

Hitler wordt rijkskanselier, Goering rijksminister zonder portefeuille, Goebbels minister van voorlichting en propaganda. Op 10 mei 1933 worden boeken van Freud, Marx, Brecht en vele, vele andere 'pro-bolsjewistische, defaitistische, decadente en pacifistische schrijvers' in het openbaar verbrand.

Bij de Rijksdagverkiezingen op 12 november 1933 kan men alleen op de N.S.D.A.P. van Hitler stemmen; andere stemmen worden ongeldig verklaard. De N.S.D.A.P. krijgt dan 92,2 procent der Duitse kiezers achter zich. De nachtmerrie van het zogenaamde 'Duizendjarig Rijk' is begonnen.

Toen Ter Braak en Du Perron in 1932 *Forum* oprichtten, meenden zij dat de politiek buiten hun gezichtsveld lag. De gebeurtenissen in Duitsland brachten een ommekeer in deze zienswijze. De politiek werd hun opgedrongen. Vooral Ter Braak werd 'politicus' tegen wil en dank. Maar dan wel een 'politicus' met een gezonde afkeer van de partijgangers, de verblinde gelovigen die rücksichtslos de alleenzaligmakende 'Partij' volgden. Het is voor mij dan ook onbegrijpelijk dat een zeer bekend verstokt partijpoliticus onlangs Ter Braak een lievelingsauteur van hem noemde. Hij moet hem beslist niet goed begrijpen.

Er is nóg een factor die van geweldige invloed is geweest op de schrijver van *Politicus zonder Partij*.

Bij het lezen van de titel van het eerste hoofdstuk denken wij aan een boek van Friedrich Nietzsche (1844-1900), dat eveneens als titel had kunnen krijgen *Een schrijver na zijn dertigste jaar*.

Nietzsche immers schreef dit boek toen hij begin dertig was. Het verscheen in 1878 onder de titel *Menschliches Allzumenschliches, Ein Buch für freie Geister*. Met dit boek begint de tweede fase in de ontwikkeling van Nietzsches denken, een fase waarin hij het accent legt op de rol van het eigenbelang.

Hij wil ontmaskeren, aantonen dat in religie en kunst illusies in stand worden gehouden door mensen die daar belang bij hebben. Deze belangen domineren doorgaans over de waarheid.

Nietzsche wil de pretenties van de kunst, de moraal, de politiek, de godsdienst dóórlichten. Aantonen wat achter de schone schijn wel of niet aanwezig is. Hij wil de ware motieven blootleggen van de aanhangers van ideologieën. Ook het zelfbedrog der idealisten wordt ontmaskerd, ook hier speelt het eigenbelang zijn rol.

‘Wo ihr ideale Dinge seht, sehe ich - Menschliches, ach nur Allzumenschliches’.

Ein Buch für freie Geister zo luidt de ondertitel. Vrij is iemand die door zijn kritische geest zich heeft weten te ontdoen van door de mens zelf ontworpen vormen van metafysica; die achter de maskers durft te kijken naar het tweede, of eventueel derde gezicht; die afstand durft te nemen van het fetisjisme in al zijn gevariëerde verschijningsvormen. Nietzsche trekt zich terug op de smalle basis van het eigen mens-zijn. De massa zal dit individualisme afwijzen. ‘Wat gehaat wordt door het volk, als een wolf door de honden, is de vrije geest, de vijand van alle kluisters, de niet-aanbidder, de man die niet een geregeld partijlid is’.

Dit boek moet Menno ter Braak in deze jaren diepgaand hebben beïnvloed. Wij herkennen er gedachten in die in *Politicus zonder Partij* een belangsrijke rol spelen.

Het motto is dan ook aan Nietzsche ontleend: ‘So wie man uns jetzt erzieht, bekommen wir zuerst eine zweite Natur; und wir haben sie, wenn die Welt uns reif, mündig, brauchbar nennt. Einige wenige sind Schlangen genug, um diese Haut eines Tages abzustossen: dann, wenn unter ihrer Hülle ihre erste Natur reif geworden ist’.

Ter Braak wilde de vooroordelen als een slangehuid van zich afstropen. De natuurlijke, rechtschapen mens vinden.

> *‘Zo durven wij ons zelf weer zien als dieren met grammatica, als schimmel van de aardkortst, die logica nodig heeft om te woekeren. Tegenover die hoofdzaak wordt alle geestelijke rompslomp spel en amusement’.*

Een ‘terug tot de natuur en de natuurlijke mens’ klinkt in deze zinnen van Ter Braak door. Hij gold voor velen als de incarnatie van het nuchtere, analyserende intellect, maar wie het romantische element in Ter Braak niet onderkent, taxeert hem naar mijn mening niet op de juiste waarde. Het intuïtieve denken wordt door hem op de meest logische manier onder woorden gebracht. Ten dele is wellicht hieruit ook zijn voorkeur voor het gebruik van paradoxen te verklaren.

Politicus zonder Partij heeft een antischolastisch, een biologisch accent. Het is een polemiek van Ter Braak met zichzelf.

Geen boek van hem is zó persoonlijk. Hij wil zich rekenschap geven van de positie waarin hij als schrijver na zijn dertigste jaar verkeert. Hij beziet zijn verleden, wil zich losmaken van de pseudo-heilige geest die zoveel dingen vervalst, om aards te worden, een nomade, een gewone rechtschapen mens, een ‘honnête homme’.

Het begrip ‘honnête homme’ duikt aan de vooravond van de Franse Revolutie voor het eerst op bij Mirabeau.

Ter Braak gebruikt het in *Politicus zonder Partij* als tegenstelling tot alles wat gecorrumpeerd is.

Na de grote afrekening met vele vooroordelen in de voorgaande hoofdstukken, wordt in het slothoofdstuk *Politicus zonder Partij* de balans opgemaakt.

Dan wordt, zoals Gomperts het formuleert, ‘een nieuw beeld geboetseerd: de “honnête homme” met als attribuut de menselijke waardigheid, een afgod met alle voordelen van zijn afkomst, die met zich laat verkeren zonder door zijn schittering te verblinden, die inderdaad zo honnête en zo menselijk-waardig is, dat hij het zijn gelovigen niet gemakkelijk maakt zich van hun respect voor hem te ontdoen.

Een nieuw geloof met als organisatie: de hiërarchie van het avontuur en met de humor als liturgie. De gelovige heet hier: politicus zonder partij; politicus uit belang bij de politiek, zonder partij, omdat het belang van het avontuur elke partijenformatie doorkruist. Iedere partij kan het genoegen te beurt vallen deze politicus achtereenvolgens als tegenstander en als partijgenoot te mogen begroeten.’

Tot aan zijn te vroege dood heeft Menno ter Braak vastgehouden aan de idee van de ‘honnête homme’, de menselijke waardigheid en het zin-

delijk denken.

Hij deed het zonder illusies, dogma's of principes. Velen in dit land van orthodoxe gelovigen en ongelovigen hebben hem dit kwalijk genomen. Het is interessant te horen wat Ter Braak hierover in de zomer van 1933 tijdens een interview met G.H. 's-Gravezande zei:

> *Dr. Dumay is min of meer een Vorstufe voor dit nieuwe boek geweest. In dit nieuwe boek (Ter Braak geeft me een dik pak getikte bladzijden in handen) heb ik sterk naar voren gebracht, dat ik ook de intelligentie in mezelf problematisch acht. Intelligentie is een bijproduct van de menselijke persoonlijkheid; een ontdekking, die dan natuurlijk leidt tot de omkering van alle 'geestelijke' waarden. Een van de hoofdstukken heet ook 'Een zonde tegen de Heilige Geest'. De bedoeling van het boek is om me af te vragen wat eigenlijk de mens als levend wezen tussen de andere fenomenen zou moeten zijn. Die vraag heb ik gesteld in het laatste hoofdstuk. Het zal een boek worden, dat in Nederland waarschijnlijk wel op zeer grote tegenstand zal stuiten, een intellectuele autobiografie waarvan de titel nog niet vaststaat.*

(Die titel is *Politicus zonder Partij* geworden)

De 'Voorrede over Stirner' heeft Ter Braak, zoals te doen gebruikelijk, later toegevoegd.

Max Stirner (1806-1856) was een leerling van Hegel, die zich met de uitspraak 'mir geht nichts über Mich' verzette tegen alle boven het individuele menszijn uitreikende idealen en abstracties, en die de aarde verkoos boven de hemel.

Menno ter Braak las Stirners hoofdwerk *Der Einzige und sein Eigentum* pas na voltooiing van zijn *Politicus zonder Partij,* en ontdekt een merkwaardige parallellie in hun beider gedachtengang.

De 'Epiloog' eindigt met een veelzeggende anecdote over de grote scheikundige Lavoisier, die vóór zijn terechtstelling middels de guillotine als gunst verzocht, een wetenschappelijk onderzoek te mogen afmaken. Bij Menno ter Braak roept dit fanatisme bewondering maar tevens afgrijzen op.

Hij besluit zijn boek met de volgende regels:

> *Dit staat voor mij vast: had men mij onder het schrijven van dit boek de dood op korte termijn aangekondigd, dan zou ik die termijn niet gebruikt hebben om het te voltooien; het zou spoorloos weggevallen zijn voor een laatste pijnloze middag in de plantaardige stilte van een dorpstuin en, misschien, voor een gesprek met mijn vrienden van weinig woorden en veel zwijgen, ver van alle wetenschap*:

Tot en met de laatste zin blijft *Politicus zonder Partij* een zeer menselijk en zeer aards boek.

Tussen *Politicus zonder Partij* en het in 1937 verschenen *Van Oude en Nieuwe Christenen* bestaat een nauw verband. Toch is de *Politicus* mij liever, omdat het zo

helder en tevens zo ‘apoëtisch’ is. De misverstanden die bij sommigen zijn gerezen over dit zeer intelligent en dikwijls zeer humoristisch geschreven boek (‘Ter Braak valt de geest aan’; terwijl hij zijn aanval richtte tegen het *misbruik* dat door velen met die geest wordt bedreven) komen mij onbegrijpelijk voor. Het is de *toonzetting* van het gehele boek, de ogenschijnlijk zo eenvoudige en daarom zo briljante formuleringen die het je zo dierbaar maken.

Het is verleidelijk daarvan enkele voorbeelden te geven. Uit die beroemde passage ter verdediging van Reinaert misschien?

(Ter Braak dankte er zijn bijnaam ‘De Reinaert van Eibergen’ aan).

Of die andere bekende passus over zijn zwakke lichamelijke constitutie in zijn jeugdjaren die hij dan compenseerde met zijn ‘geest’?

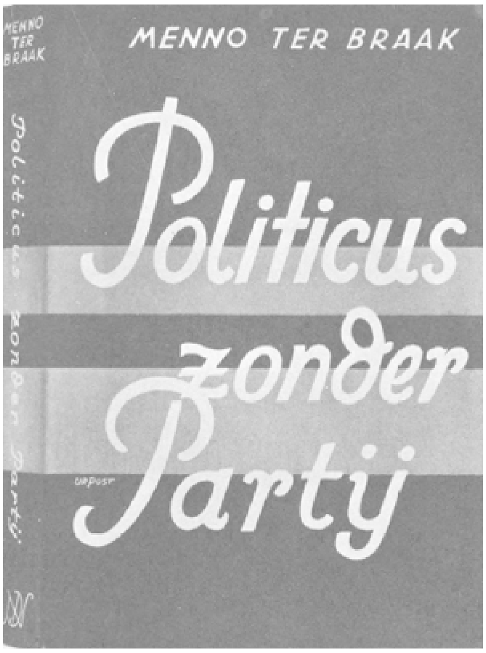
Of een zin die je is bijgebleven:

> *De beste remedie tegen het ‘geloof’ (van Rome tot Christian Science) is echter de ‘gelovige’; van mijn populaire godsbevliegingen genas ik nooit beter en spoediger dan door de overweging, dat de veronderstelde almachtige bestuurder nimmer speciale voorrechten kon hebben toegekend aan zulk slag lieden; een aardse overweging voorwaar, maar een bij uitstek gezonde en afdoende.....*

Ik wil mij echter beperken tot een enkel fragment, waaruit de lenige stijl van deze toch niet zo koele scepticus kan blijken.

> *De verleiding om te zwijgen is mij soms te machtig.*
> *Moet er weer een boek ontstaan? Moet er aan de ‘aproductie’ weer een exemplaar worden toegevoegd? Is het dan niet mogelijk afstand te doen van de schrijfdrang en een eerzaam burger te worden met hen, die brieven schrijven? Wat, ‘aeerzaam’! Men behoeft niet eens eerzaam te worden, wanneer men leeft zonder schriftelijke stofwisseling, men kan dan zelfs royaal en zwijgend het zijne denken van de eerzame auteurs van het vak!.....In die stemming heb ik mij dikwijls afgevraagd, waarom ik dit boek zou beginnen. Het kwam mij voor, dat alles wat ik te zeggen had, zo vanzelf sprak, dat ik het rustig ongeschreven kon laten en er hoogstens over be-*

hoefde te spreken met een paar vertrouwde vrienden, die geen litteraire inkleding van node hebben en bij het eerste woord al vermoeden, wat het laatste zal inhouden. In die stemming liep ik onlangs te soezen, zonder enig verlangen naar schriftelijke klaarheid in mijn buitelende begrippen, toen ik bijna door een tram werd overreden. Het was ditmaal niet het gewone 'bijna', dat voor elke stedeling dagelijkse ervaring is; het scheelde een seconde, zodat de conducteur mij een gerechtvaardigde vloek toesmeet. Ik was niet eens geschrokken; pas enige minuten later begon het tot mij door te dringen, wat 'bijna' ditmaal had betekend. Wie zal het mij kwalijk nemen, dat ik toen even sentimenteel werd over mijzelf en denken moest aan de mismaakte massa, die men, gegeven een miniem tijdsverschil, onder de zware motorwagen van lijn 9 te voorschijn had kunnen halen! Daarna hadden mijn gedachten de volgende richting kunnen kiezen: 'Bijna. Het leven hangt aan een zijden draad. Het is de moeite niet waard die korte tijd te verknoeien met het schrijven van boeken.'
Maar zij kozen die richting niet; zij speelden met het onzichtbare embryo, dat niemand onder vlees en botten zou hebben gevonden: het boek, waaraan ik niet kon beginnen. Die gedachte kwam mij plotseling onzinnig voor: dat iets zo vleselijks als mijn embryonale ideeën niet gevonden zou worden, maar mijn overjas wèl. Een gevoel in mij had zich al zo sterk aan het embryo van mijn boek gehecht, dat het onmiddellijk protest aantekende tegen zijn verloren-gaan onder een tramwagen. Zo herinnert een enkel moment de zogenaamde scepticus telkens weer aan de grenzen van zijn scepticisme, dat hem wil dwingen de weg van het zwijgen in te slaan.



Als 'lézer na mijn twintigste jaar' las ik voor het slapen gaan jarenlang eerst enkele bladzijden 'Ter Braak'. Elk deel van zijn *Verzameld Werk* heb ik ettelijke keren geleend van de Openbare Leeszaal in Enschede.

Wat later, ik woonde toen in Dordrecht, kwam ik regelmatig in die wonderlijke boekhandel van Koos Versteeg.

‘Aan jou is het *Verzameld Werk* van Ter Braak goed besteed. Jij mag het hebben voor de helft van de prijs’. Nooit ben ik - toen gesjochten jongen - later zo blij geweest met boeken.

Mijn zoon noemde ik Menno. Jeugdige dweepzucht? Niet helemaal. Velen van mijn generatie heeft Ter Braak durend beïnvloed in gunstige zin. Hij was 38 jaar toen hij de dood koos. ‘Een schrijver na zijn veertigste jaar’ is ons daardoor voor altijd onthouden gebleven.....

Menno ter Braak en het probleem van de democratie

H. Würzner

Hoewel niemand zal betwijfelen dat Menno ter Braak een van de belangrijkste schrijvers van de eerste helft van deze eeuw in Nederland is, bestaat er toch een bepaalde aarzeling hem als zodanig te waarderen. Gedeeltelijk is dit ook zeer goed te begrijpen. Deze 'intellectualist' en 'negativist' biedt blijkbaar voor een oppervlakkige partijganger weinig identificatiemogelijkheid. Bovendien doet zijn favoriete tegenstelling van individualisme en collectivisme ietwat anachronistisch aan, op grond waarvan hij het socialisme en het fascisme even veel bestreed. Zonder twijfel ligt zijn actieterrein in de tijd voor 1940, maar daar neemt hij dan ook een uitzonderlijke plaats in, waarvan de uitwerking misschien toch niet met 1940 is afgesloten. De plaats van Ter Braak is niet gemakkelijk te bepalen. In de eerste plaats ligt dit aan de manier van zijn denken, dat op het eerste gezicht zo weinig positiviteit vertoont, en aan zijn taalgevoeligheid. Met beamen of afwijzen kom je er niet, omdat het niet in deze zin om etaleren van bekentenissen en overtuigingen gaat, maar om dat, wat hij zelf polemiek noemt. Het zal hier om de structuur van deze polemiek, zoals deze vooral in zijn kronieken tot uitdrukking komt, gaan, als een specifieke vorm van essayistiek.

In de beroemde inleiding van *Forum* is niet het belangrijkste, dat weer 'de persoonlijkheid van de kunstenaar zich voor ons in zijn werk bevestigt', maar dat pas zó communicatie mogelijk wordt. 'De polemiek is voor ons onafscheidelijk van de zelfbegrenzing der persoonlijkheid en in de angst voor de polemiek, die zich tracht te verbergen achter een voorzichtige en decente objectiviteit, zien wij een bewijs, dat die angstigen de polemiek als levensbevestiging niet kennen, dat zij polemiek niet anders kunnen concipiëren dan als twist.' (*V.W.* IV, p. 269). Deze voorgeschreven objectiviteit is een fictie, zij ontheft de schrijver niet van een persoonlijk standpunt. De polemiek als levensbevestiging moet aantonen, wat dit standpunt waard is. Zoals bij Nietzsche zijn de beide aspecten van deze polemiek zowel zelf-analyse als ook de psychologie van het ontmaskeren, het blootleggen van de eigenlijke motieven. Voorlopig blijft dit echter vooral een literaire aangelegenheid, dat hier ook maatschappelijke belangen een rol spelen blijft voorlopig nog buiten beschouwing.

Een van de belangrijkste vragen voor Menno ter Braak is: hoe kan het individuum zich handhaven in de moderne massamaatschappij, b.v. ten opzichte van socialisme en fascisme, die als collectieve vormen de individuele verantwoordelijkheid proberen te beperken en uit te schakelen. Het is de kernvraag voor vele Nederlandse intellectuelen in de dertiger jaren. Voor Ter Braak blijkt zijn uitgangspunt duidelijk uit b.v. de 'Brief aan J.G. over het individualisme'.

Het probleem is 'of men als individualist, afkomstig uit de "burgerlijke" wereld en door de geschiedenis van een voorgeslacht belast met "aburgerlijke" cultuur, in de twintigste eeuw gedoemd is om de afzijdige toeschouwer te zijn, die zich hoogstens kan lenen tot het meedoen aan een tijdelijke coalitie met allerlei elementen, waarvan men de onsamenhangendheid reeds bij het toetreden tot die coalitie duidelijk beseft.' (*V.W.* IV, p. 171). Gepropageerd wordt niet het zich terugtrekken in de 'ivoren toren'

of de rol van de eenzame man, maar wel degelijk de maatschappelijke verantwoordelijkheid, echter niet in de zin van het collectivisme, wat tenslotte onderwerping aan de phrase betekent. Massa is

'een onuitwarbaar net van gemeenplaatsen', en 'broederschap in abstracto, uit principe, leidt onvermijdelijk tot kuddegeest, die zich met phrasen optooit om de bruid Mensheid te behagen'.

De taak van de individualist is juist de zeer onpopulaire rol van intellectueel geweten in de maatschappij te spelen, d.w.z. de phraseologie als zodanig te herkennen en aan te wijzen.

Karakteristiek voor Ter Braaks manier van polemiek is zijn poging het fenomeen democratie nader te bepalen. Steeds duidelijker krijgt de democratie voor hem een hogere waarde, echter niet als ideologie van gelijkheid, maar als staatsvorm, als kader, waarbinnen het individualisme het best kan functioneren.

Het is dus een negatieve gevolgtrekking. Hij schrijft in dezelfde brief over het individualisme: *'Er is voor ons maar één "zuivere reden", schijnt mij, om in deze tijd humanitaire phrasen hoger te stellen dan die van bloed en bodem: omdat zij weer in de oppositie zijn, na lang een soort burgermanswelbehagen te hebben vertegenwoordigd. Iedere phrase, die onder ligt, is tevens een mogelijkheid voor het leven, dat zich aan de phrasen tracht te ontworstelen: merk maar op, hoezeer het begrip (de phrase, als je wilt) "democratie" in de laatste jaren, sedert de opkomst van het nationaal-socialisme, aan "realiteit", aan persoonlijke mogelijkheid heeft gewonnen, en denk even aan dat vette, luie meelzakkenbegrip "democratie", zoals het in de tijd der "prosperity" vegeteerde! Begrippen zijn geen realiteiten, maar slechts mogelijke logementen voor realiteit; wij betrekken die logementen, wanneer wij ze kunnen gebruiken, maar behoeven daarom nog niet in de waan te geraken, dat deze logementen onze vaste woning zijn!' (V.W.* IV, p. 174/5). In deze redenering wordt duidelijk, dat de polemiek bij Ter Braak een dialectisch karakter heeft. Niet de definitie is beslissend, omdat zij gemakkelijk met haar noodzakelijke abstractie tot phrase wordt, die in geen relatie meer tot een werkelijkheid staat. Aan de andere kant vermijdt Ter Braak echter ook bewust iedere synthese, zodat men eigenlijk van een negatieve dialectiek kan spreken. In een andere samenhang schrijft hij:

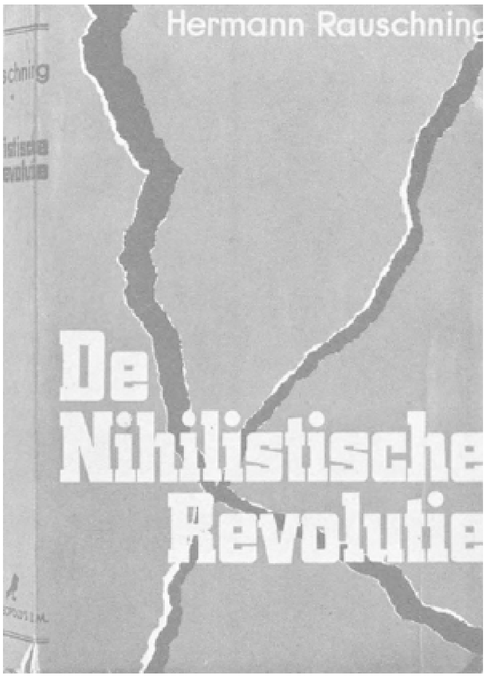
'Wie voor de "democratie" opkomt, en doet alsof hij precies weet, wat men daaronder verstaat, ziet gewoonlijk voorbij, dat hij die preciese wetenschap aan het dode verleden ontleent, waarin democratie "iets" was..... iets, dat men nu kan omschrijven, omdat het voorbij, geweest, geworden is. Daarom aarzelt de "criticus" lang, zeer lang, eer hij zijn posiviteiten formuleert; en zelfs als hij het eenmaal doet, doet hij dat met het bewustzijn, dat het woord vastkleeft aan het verleden en nooit meer kan zijn dan een handleiding voor de practijk, onmisbaar "voor dagelijks gebruik", maar ook gevaarlijk, omdat zij altijd meer belooft dan zij in de practijk kan geven' (V.W. IV, p. 169).

Ter Braak voorkomt, dat deze dialectiek in een spel met woorden ontaardt, door niet alleen het begripsmatige in zijn dialectiek te betrekken, maar ook de persoon die achter een uitspraak staat. Men zou van intellectuele gedragsvormen kunnen spreken, die in taal tot uitdrukking komen en de abstractie van het begrip doorbreken. 'De taal is een conservatief instrument en de definitie altijd nog een te gemakkelijk middel om zekerheid te scheppen, waar geen zekerheid heersen kan', schrijft hij in *De nieuwe elite*. Daarom is er ook geen synthese als een nieuwe zekerheid mogelijk, maar slechts de paradox, de tegenspraak en de enig mogelijke houding: het opportunisme. Door de eeuwen heen ziet Ter Braak de hiërarchie van de elite bepaald door 'asacerdotium' en 'regnum', paus en keizer, geestelijk en wereldlijk, verbum

en ferrum, woord en macht. Maar er ontstaan geen echte, slechts voorlopige elites, het resultaat is: 'de bruut en de schoolmeester'. Door het eliteprobleem wordt echter de paradox van de democratie duidelijk, want de hiërarchie is bezig te verdwijnen. 'Het conflict in de democratie is, dat zij slechts door een hiërarchische orde kan bestaan, maar geen absolute hiërarchische orde kan erkennen.' Van hieruit wordt ook de waardering van socialisme en fascisme door Ter Braak duidelijk. In het socialisme met het ideaal van de klasseloze maatschappij zijn er alleen elites van voorbijgaande aard mogelijk - een Stalin zou zichzelf overbodig moeten maken.

'Wie gelooft het nog? Maar omdat men het niet meer gelooft, ziet men het nihilistisch karakter van het socialisme des te helderder. Dat het enerzijds tot verburgerlijking en anderzijds tot de dictatuur van het geweld moest komen'. Toch zijn in het socialisme macht en woord nog op elkaar betrokken, waardoor tenslotte het nihilisme niet tot de laatste consequentie wordt ontwikkeld. Aan de andere kant is juist daardoor een bepaald opportunisme mogelijk, dat een zekere positieve uitwerking kan hebben, wat uit Ter Braaks kronieken over S. Tas, J. de Kadt en Norbert Elias blijkt. Zo schrijft hij in *Het Vaderland* op 8 januari 1935 naar aanleiding van een artikel in het Duitse emigrantentijdschrift *Die Sammlung* van Norbert Elias: 'De historisch-

materialistische methode is - uit dit artikel blijkt het mij voor de zooveelste maal - buitengewoon vruchtbaar, wanneer zij toegepast wordt door een intelligent mensch; in de handen van dogmatici is zij evenzeer verfoeilijk, omdat zij dan aanleiding geeft tot het met een air de dédain spreken over de cultuur als een verschijnsel, dat slechts behoeft te worden "omgedraaid" om voor ieder lid van een Marxistische partij zoo helder te zijn als glas.'



Portret van Ter Braak door Paul Citroen/1937.

Er is ook een rechts opportunisme mogelijk, zoals bij Ernst von Salomon en Ernst Jünger blijkt. Toch wil Ter Braak deze schrijvers niet gelijkstellen met een warhoofd als Alfred Rosenberg c.s. In het nationaal-socialisme 'heeft het nihilisme zich echter zover ontwikkeld, dat de geestelijke autoriteit volkomen phrase is geworden, de waardigheid volkomen ondergeschikt geworden is aan de macht'. Slechts de rancune

blijft over. Vooral in zijn geschriften *Het nationaal-socialisme als rancuneleer* en 'Geest en vrijheid' heeft Ter Braak staaltjes van zijn kunst van het ontmaskeren gegeven op grond van zijn taalgevoeligheid en historisch inzicht. Het is natuurlijk de vraag of deze geschiedphilosophische en daardoor literaire aanpak het fascisme niet toch te zeer tot een geesteshistorische categorie maakt, waardoor maatschappij-politieke categorieën verwaarloosd worden. In zichzelf echter is Ter Braaks redenatie en argumentatie zeer consistent. Tot dusver is gebleken, dat het zeer moeilijk is inhoudelijk een punt aan te geven, op grond waarvan een positieve redenering voor het opportunisme bij Ter Braak zou kunnen worden gevonden. Een bepaalde fascinatie is blijkbaar uitgegaan van het begrip 'conservatieve revolutie'. Toen in 1937 het eerste nummer van Thomas Manns tijdschrift *Mass und Wert* verscheen, kondigde Ter Braak het aan als 'Maat en Waarde, een nieuw tijdschrift onder leiding van Thomas Mann voor een conservatieve revolutie' (*Het Vaderland*, 18-8-1937 (*V.W*. IV, p. 637). Refererend aan de *Betrachtungen eines Unpolitischen* zegt Ter Braak, dat ondanks de veranderingen Th. Mann dezelfde is gebleven, 'want nog is Mann "unpolitisch" in de beste zin van het woord, nog beschouwt hij het als zijn roeping om de "cultuur" te verdedigen tegen de "civilisatie", haar caricatuur'. Conservatieve revolutie is dus niet een politieke, maar een culturele revolutie. *Mass* is de conserverende factor, maar die 'kan niet bestaan zonder een voortdurende bewustheid van de revolutionaire herschepping van het traditionele' - getoetst aan het heden. Ter Braak

merkt terecht het paradoxale op, men zal moeten kiezen tussen conservatief of revolutionair, iets, waarop op het zelfde tijdstip een ander, nl. Ernst Bloch wees (*Thomas Manns Manifest,* september 1937), echter met nadruk op het politieke aspect, waardoor de vraag ontstaat, waarom conservatief, revolutie is voldoende, omdat zij altijd een stuk 'Erbe' volgens Marx doorgeeft.

Voor Ter Braak heeft conservatief echter ook een positief aspect, en wel als een afbakening tegenover dat, wat Rauschning als 'nihilistische Revolution' omschrijft. Toch vermijdt hij het woord conservatief, spreekt ook in samenhang met Thomas Mann liever van burgerlijk en vindt als een voorlopige omschrijving voor zijn opvatting van het opportunisme: 'demo-aristocratisch': '*wellicht* - schrijft hij in *De nieuwe elite - 'heeft men in twintig of dertig jaar weer een woord gemobiliseerd, dat ons niet meer het recht zal geven van opportunisme te spreken; want opportunisme is een houding, die allerminst onzekerheid uitdrukt, maar alleen het voorlopig ontbreken van een woord(begrip) voor bepaalde handelingen, gevolg van of verbonden met bepaalde gedachten. Opportunisme is dus niet doelloos; de opportunist is zich juist zeer helder bewust van het risico ener cultuur, die tussen bruut en schoolmeester geen midden meer heeft, althans in woorden geen midden erkennen kan'.*

Het laatste artikel van Ter Braak, de bespreking van Ulrich Volkmanns (ps. van M. Beheim-Schwarzbach) *Die preussische Revolution* zou men als een soort testament van hem kunnen beschouwen. Hem was duidelijk geworden, dat het vacuum, dat in Duitsland was ontstaan tussen cultuur en misdaad, niet met 'humanistische bakersprookjes' gevuld kon worden. Ook Rauschning trekt de consequenties uit zijn analyse niet, maar ontwerpt een 'soort romantisch Pruisendom'. Volkmann toont aan, dat het Pruisendom de oorzaak van nihilisme is, de Pruisische geest als 'de oppositie tegen Europa', als 'protest tegen het humane leven', als 'de incarnatie der drie vreugdeloze Pruisische idealen "Pflicht, Leistung und Ordnung", die zich trachten te realiseren door macht'. De Pruisische Revolutie veracht woorden, zij brengt zichzelf niet meer onder woorden, en daarom begrijpt ze zich ook zelf niet. De enige consequentie wordt in een der laatste regels geformuleerd: 'Men kan het Pruisische protest niet onschadelijk maken door biljetten, die uit vliegtuigen gestrooid worden, of door beroep op een volkenrecht, dat ook een formule is, maar dan een potdode, zolang er geen macht achter staat.'

Een mogelijk opportunisme is hier volledig uitgeschakeld, woorden hebben alle betekenis verloren ten gunste van macht. Het meest huiveringwekkende voor Ter Braak was echter niet, dat het woord tegenover de macht het onderspit had moeten delven, maar dat de schoolmeesters hieraan hebben meegewerkt. In *De nieuwe elite* schrijft hij:

> *Ik wil mij niet in voorspellingen verdiepen over de toekomst van het nationaal-socialisme; het kan oorlog brengen en het kan in elkaar storten, maar het feit ongedaan maken dat het er geweest is kan het in geen geval. Dit was mogelijk in Europa; men onthoude het, men onthoude het vooral, als het nationaal-socialisme als systeem mocht verdwijnen; het kan nooit kwaad te onthouden, hoe nihilistisch wij zijn geworden, ook als de schijn anders zegt. Want veelzeggender dan de heerschappij van de 'massa-elite', van de geemancipeerde bruut, is de instinct loosheid der schoolmeesters,*

die niet slechts gedwongen, maar met zwakzinnige geestdrift de Opperbruut hebben vereerd als een werkelijke autoriteit, als de top (lach niet!) van een werkelijke hiërarchie!'.

Menno ter Braak/1939

Het probleem van de hiërarchie bij Menno ter Braak
J. Goudsblom

Menno ter Braak behoorde niet tot de oprichters van de Nederlandse Sociologische Vereniging. Er bestond in het kleine Nederland van de jaren dertig een zo grote afstand tussen de wereld van de sociologen en die van de schrijver Ter Braak, dat zij ook in hun geschriften geheel aan elkaars bestaan voorbij konden gaan. Waarschijnlijk hebben Steinmetz en Bonger wel eens iets van Ter Braak gelezen, al was het maar in de *NRC* of in *Het Vaderland;* mij is echter geen enkele vermelding daarvan bekend. Omgekeerd heeft Ter Braak hen ook nooit genoemd, noch in zijn publicaties, noch in zijn uitvoerige correspondentie met Du Perron. Dit is des te opmerkelijker omdat een boek als Bonger's *Problemen der democratie* toch zeker binnen de interessesfeer van Ter Braak lag.

Het register op het verzameld werk van Ter Braak telt ca 2000 namen, dat op de correspondentie met Du Perron ca 1750. Geen van beide bevat de namen van beroemde sociologen als Comte, Spencer, Weber, Durkheim of Pareto. Van de negentiende-eeuwers die als sociologen kunnen gelden is Marx de enige aan wie Ter Braak aandacht heeft besteed. Van zijn tijdgenoten zijn dat er maar twee: Karl Mannheim en Norbert Elias. Van Mannheim heeft hij een paar keer de classificatie van elites uit *Mensch und Gesellschaft im Zeitalter des Umbaus* genoemd. Op Elias is hij geattendeerd door diens opstel over Kitschstijl, dat in 1935 verscheen in het duitse emigrantenblad *Die Sammlung*, een bij Querido uitgegeven literair tijdschrift, waaraan Ter Braak zelf ook een bijdrage heeft geleverd. In 1939 heeft Ter Braak als eerste in Nederland deel I van *Ueber den Prozess der Zivilisation* besproken; in deze recensie komt het woord socioloog of sociologie nergens voor.

Hoewel dus verwijzingen naar de sociologie bij Ter Braak vrijwel geheel ontbreken (in tegenstelling tot verwijzingen naar bijvoorbeeld filosofie, psychologie of geschiedenis) heeft hij zich, vooral in de jaren dertig, intensief bezig gehouden met problemen die ook tot het studieterrein van de sociologie behoren. Er zijn in zijn werk diverse klassieke sociologische thema's aan te wijzen, zoals nivellering, democratisering en secularisering, elites en gezag, klassen en standen en, zij het niet onder deze benaming, anomie. In het volgende zal ik me concentreren op één sociologisch thema, dat in het latere werk van Ter Braak steeds meer als een kernthema naar voren komt, namelijk ‘hiërarchie’.

Voordat ik tot de bespreking hiervan overga, moet ik wijzen op een probleem dat zich voordoet bij elke poging om Ter Braak's opvattingen te systematiseren en samen te vatten. Ter Braak was een virtuoos van het discursieve proza, zoals Nederland er maar weinig heeft gehad. Hij stelde er een eer in te schrijven ‘voor goede verstaanders.’ Wie probeert hem te interpreteren loopt gevaar zichzelf als een ‘slechte verstaander’ te kijk te zetten en onrecht te doen aan de subtiele wendingen en nuances van zijn proza. Een systematicus was het laatste wat Ter Braak wilde zijn; hij wantrouwde alles wat naar schematisering zweemde. Zijn voorkeur ging steeds weer uit naar het voorlopige, het opene, het paradoxale:

Ik ontmoet overal paradoxen, waar de meeste mensen een formule vinden (*VW* III, p. 197)..... *Woorden moet men altijd kunnen terugnemen; wie aan woorden kleeft, bewijst aan voorlopige eindtoestanden absolute waarde te hechten* (*VW* III, p. 69)..... *Begrippen zijn geen realitei-*

> *ten, maar slechts mogelijke logementen voor realiteit; wij betrekken die logementen, wanneer wij ze kunnen gebruiken, maar behoeven daarom nog niet in de waan te verkeren dat deze logementen onze vaste woning zijn! (VW* IV, p. 175)

Wetend dat ik dus zondig tegen de geest van Ter Braak, zal ik toch proberen zijn opvattingen over hiërarchie enigszins in een sociologisch kader te plaatsen. Ik zal me daarbij hoofdzakelijk beperken tot zijn drie grote essays in boekvorm: *Het carnaval der burgers* (1930), *Politicus zonder partij* (1934) en *Van oude en nieuwe christenen* (1937) en enkele kortere publicaties van na 1937. Verder geef ik een enkel citaat uit de correspondentie met Du Perron, omdat Ter Braak daarin op de meest directe manier tot ons komt. Het thema: het probleem van de hiërarchie bij Ter Braak is daarmee niet meer dan aangeduid; een meer uitputtende behandeling zou de vorm moeten krijgen van een sociologische biografie. Over *Het carnaval der burgers* kan ik kort zijn. Hiërarchie is in dit boek nog geen centraal thema. Voorop staat hier de spanning tussen ‘burger’ en ‘dichter’, twee levensvormen (zoals Wittgenstein, een andere grote afwezige bij Ter Braak, ze zou noemen), die elkaar uitsluiten en vooronderstellen, daarmee aan het menselijk bestaan een fundamenteel paradoxaal karakter verlenend. Er wordt wel soms terloops gewag gemaakt van hiërarchische waarderingen (‘Voor de dichters zelf is de dichter menigmaal de hoogste openbaring; voor de koopman is hij de laagste trap van nutteloosheid’ (*V.W.* I, p. 22)), maar de strekking van de carnavalsparadox is juist, zoals Ter Braak zelf in *Politicus zonder partij* heeft opgemerkt, een sceptische ontkenning van verticale rangverschillen:

> *.....kinderen, minnaars, gelovigen, staatsburgers en dichters hebben allen van een zeker standpunt (het ‘dichterlijke’) bezien, gelijk, omdat zij van een beperkter standpunt (het ‘burgerlijke’) bezien allen ongelijk hebben. (VW* III, p. 47).

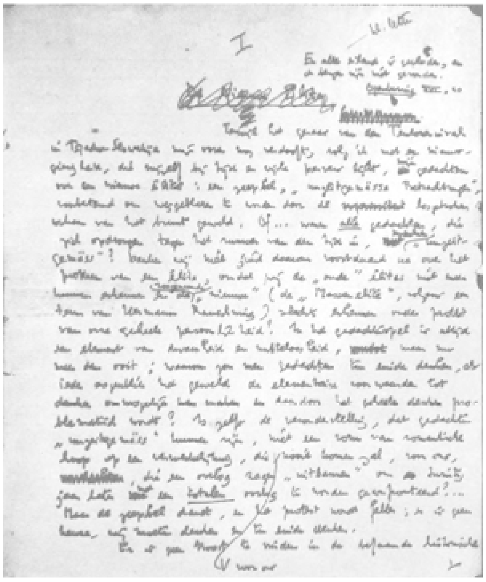
Politicus zonder partij is, zo blijkt uit de briefwisseling, opgezet als een boek ‘over de hiërarchie van de mensen’ (*Br.* II, p. 122). Het is geschreven vanuit de zekerheid dat in Nederland ‘een parlementaire democratie mij beschermt tegen het vuistrecht’ (*VW* III, p. 27), maar ook in het besef dat deze bescherming niet vanzelfsprekend is en dat de rechtszekerheid, waaraan intellectuelen hun relatieve vrijheid ontlenen, ernstig bedreigd wordt. In het hele boek is op de achtergrond de problematiek aanwezig van ‘geest’ versus ‘geweld’. In een schitterende autobiografische episode beschrijft Ter Braak hoe hij op de lagere school al met deze problematiek te maken kreeg; temidden van de vechtende dorpsjongens wist hij, de fysiek niet zo krachtige dokterszoon, zijn overwicht te behouden door ‘op mijn kaste te steunen’ (*VW* III, p. 119) en de intellectuele superioriteit die hij daaraan ontleende uit te buiten. Hij laat duidelijk uitkomen dat hij zijn intellectuele superioriteit alleen maar kon uitbuiten dankzij de maatschappelijke hiërarchie waar hij in leefde. Als eenling zou hij het onderspit hebben moeten delven; maar de hele maatschappelijke figuratie, waartoe een algemene eerbied voor ‘het hogere’ behoorde, ook bij de meest onbehouwen boerenjongen, stelde hem in staat zich te handhaven.

Als analyse van de benarde sociale positie waarin een fysiek middelmatige maar intelligente jongen uit een academisch milieu verkeerde temidden van veel ruwere

schoolgenoten is deze schets van meer dan autobiografische betekenis. Door de sociogene zowel van zijn geestelijke superioriteit als van zijn ambivalente gevoelens daaromtrent (want liever had hij gewoon goed kunnen vechten) te belichten, levert Ter Braak een bijdrage tot de burgerlijke zelfkennis. Dit geldt ook voor het vervolg op deze episode, de omslag in waarden in de hoogste klassen van het gymnasium, toen het barbaarse vuistrecht definitief als bedreiging verdween en plaats maakte voor een hiërarchie van louter 'geestelijke' waarden en 'geestelijke' krachtmetingen. Alleen ontbreekt hier een differentiatie naar standen; Ter Braak schrijft alsof onder oudere gymnasiasten en studenten slechts intellectuele kwaliteiten telden, zonder rekening te houden met standsverschillen, die voor de meesten waarschijnlijk wel zo zwaar wogen. In elk geval komt de jonge Ter Braak naar voren als iemand die meende de herinneringen aan de in zijn jeugd ondergane fysieke vernederingen voorgoed van zich af te kunnen zetten en zich te kunnen vleien 'in een maatschappij die zich als geordend, als onderworpen aan de hiërarchie van de geest, aan mij vertoonde' (*VW* III, p. 122). Het probleem van de hiërarchie leek bevredigend te zijn opgelost; er was voldoende zekerheid voor de onbezorgde scepsis van *Het carnaval der burgers*.

Dat toch het probleem niet geheel verdwenen was, blijkt uit de beide sterk autobiografisch geïnspireerde romans *Hampton Court* (1931) en *Dr. Dumay verliest* (1933). *Hampton Court*, een typische *Bildungsroman*, bevat het relaas van

de krachtmeting tussen een intelligente maar naieve student en een iets oudere cynisch poserende man van de wereld. Het gaat om een louter ‘geestelijke’ krachtmeting, waaraan geen fysiek geweld te pas komt, en waarbij standsverschillen een vanzelfsprekend achtergronddécor vormen. In *Dr. Dumay verliest* maken de standsverschillen deel uit van het verhaal zelf, en er vallen verschillende klappen. De leraar Dr. Dumay, vervuld van scepsis en onzekerheid over zijn eigen status (‘vervreemding’), tracht buiten zijn stand te treden in een liefdesverhouding met een meisje uit de kleine burgerij; dit avontuur brengt hem in aanraking met een rauwheid waarop hij niet is voorbereid. Hoewel hij aanvankelijk niet opgewassen lijkt tegen de domme kracht van zijn tegenspelers uit ‘het volk’, blijkt hij tenslotte toch over voldoende sociale reserves te beschikken om zich, ‘steunend op zijn kaste’, aan hun dreigingen te onttrekken.



Eerste pagina v.d. ‘Nieuwe Elite’/1939.

Terwijl de maatschappelijke hiërarchie een belangrijke rol speelt in *Dr. Dumay verliest,* wordt ze expliciet ter discussie gesteld in *Politicus zonder partij*. Om twee redenen is het probleem van de hiërarchie weer acuut geworden voor Ter Braak. De eerste, nog enigszins op de achtergrond, is de toenemende bedreiging van de rechtszekerheid van intellectuelen, het oprukkend geweld van nazisme en stalinisme. De tweede is het toenemend inzicht, gescherpt door het enthousiast lezen van Nietzsche, in de voosheid van alle redeneringen die dienen om de hiërarchie van de geest te schragen. Juist nu de opkomst van gewelddadige massabewegingen en totalitaire regimes een extra inspanning vergt om de bestaansvoorwaarden voor intellectueel leven in stand te houden, blijken de oude argumenten hun geloofwaardigheid te hebben verloren. In latere geschriften zal Ter Braak zich in de strijd tegen het moderne barbarendom storten; in *Politicus zonder partij* probeert hij de minimumbasis te leggen van waaraf deze strijd naar zijn eigen maatstaven met recht gevoerd kan worden. Dit betekent in de eerste plaats dat hij veel omver haalt wat zijns inziens niet meer deugt. De herkomst van geestelijke superioriteit mag niet verdoezeld worden, de hiërarchie van de geest moet worden herkend voor wat ze is: ‘de hiërarchie van een belang (*VW* III, p. 147). Overal waar mensen iets ‘geestelijks’ fêteren, of dat nu de logica is of de religie of de kunst, moet de vraag worden gesteld

welke belangen hiermee gemoeid zijn. Zo komt ‘de onafwendbare hoofdzaak’ (*VW* III, p. 130), het probleem van de hiërarchie, in een nieuw licht te staan.

> *In één formule samengevat: de geest is, bij ons ongeestelijke geestelijken, weer tot de zintuigen teruggekeerd en heeft zijn laatste ‘hogere’ privileges laten varen. Zo durven wij onszelf weer zien als dieren met grammatica, als schimmel van de aardkorst, die logica nodig heeft om te woekeren. Tegenover die hoofdzaak wordt alle andere geestelijke rompslomp snel en amusement (VW* III, p. 142).

In de kritiek op het valse ‘hogere’ moet ook de wetenschap het ontgelden. Eerst wordt zij gepersonifiëerd in Freud, de behoedzame systematicus, niet vrij van pedanterie en een naief objectiviteitsgeloof, om vervolgens te worden uitgespeeld tegen Nietzsche, de virtuoos van de argwaan jegens iedere autoriteit. Wanneer we Ter Braak's tirades tegen de wetenschap lezen, wordt ook de grote afstand tussen hem en de academische sociologie beter verklaarbaar.

> *De vooruitgang en de ontwikkeling, die troetelkinderen der wetenschap uit betere dagen, toen het er nog om ging de theologen schaakmat te zetten, zijn weliswaar te naief gebleken voor dit harde leven van wereldoorlog en permanente rechtsverkrachting; maar dat heeft het leger der bibliotheek- en laboratoriummaniakken niet ontmoedigd, omdat het hun voldoende was, vlijtig te arbeiden ‘in de dienst der wetenschap’. Ook zonder ‘doel’, maar met evenveel verwarmende congressen als weleer, toen het ‘doel’ nog be-*

> *stond, al dan niet geruggesteund door het 'practisch nut' van hun ontdekkingen,gaan de wetenschapskinderen voort met het ontginnen der bibliotheken, die zij eerst zelf met grote moeite hebben aangelegd; zonder zelfs de mogelijkheid in overweging te nemen, dat komende generaties het ophopen van feiten en het spel met de hypothesen even overbodig zullen kunnen vinden als wij het dwaze preken der theologen, gaan zij voort met het castreren van katten, het redigeren van tijdschriften, het philosopheren over het aesthetisch apriori bij Kant..... (VW* III, p. 132).

Het is duidelijk: *Politicus zonder partij* is een oneerbiedig boek. Ter Braak blijkt bereid en in staat om in gedachten iedere gevestigde hiërarchie om te keren en, geheel in de geest van Nietzsche, 'de hoogste waarden te ontwaarden'. In dit opzicht, in het sollen met autoriteiten en het vrijmoedig ontmaskeren van schone schijn, gaat hij te werk als een democraat, neemt hij deel aan het grote democratiseringsproces van zijn tijd. Tegelijkertijd heeft al zijn werk, en *Politicus zonder partij* in het bijzonder, iets onverhuld aristocratisch, iets 'elitairs', om dit modieuse woord te gebruiken. Toen hij het boek af had, schreef hij aan Du Perron te weten dat het 'mijn isolement pas goed compleet zal maken' (*Br.* II, p. 23-24). Dit echter nam hij voor lief. '*Mijn hoofdvraag is: vergis ik me, als ik meen, dat dit boek een zekere* rang *heeft* boven *de gemiddelde nederlandse letterkunde?' (Br.* II, p. 95).

Dit was typerend voor de schrijver Ter Braak. Hij was 'democraat' in hart en nieren, zonder respect voor gevestigde reputaties, tegen aanstellerij en gewichtigdoenerij, met een voorkeur voor 'gewone woorden'. En hij was 'aristocraat' in die zin dat hij aan het werk van zichzelf en anderen hoge kwaliteitsnormen stelde en daarbij gebruik maakte van termen als 'zuiver' en 'voornaam'. Dat dit dilemma zich niet beperkte tot de literatuur, blijkt uit hetgeen hij aan Du Perron schreef naar aanleiding van de berichtgeving over het Jordaan-oproer in juli 1934:

> *Ik vind 1° afkeer van het bête geschrijf in de 'burgerpers' over 'gepeupel', 'janhagel', 'relletjesmakers' e.d., kortom walging van de bourgeoisie, die het moraalmasker voorhangt om een machtsquestie te camoufleren; 2° de absolute onmogelijkheid om mij te identificeren met dat 'gepeupel', de fatale onzekerheid dat ik tot een klasse* behoor, *ook al doorzie ik haar hypocrisie; want lees de Tribune..... en het relaas is even hypocriet naar de andere kant (Br.* II, p. 469).

Zo was Ter Braak geëngageerd in een tweefrontenstrijd. Aan de ene kant zag hij zich gesteld tegenover een burgerlijke hypocrisie, een deftigheid en een dweperij die hij als in de kern onwaarachtig ervoer en waarmee hij zich onmogelijk kon verenigen. Aan de andere kant waren er de bewegingen voor een 'volkse' of 'proletarische' cultuur, vol dreigend geweld, en bereid de hypocrisie op een nog onbeschaamder manier te bedrijven. In het mede door hem opgerichte Comité van Waakzaamheid nam Ter Braak deel aan de strijd tegen de meest reële dreiging, het nationaal-socialisme. In diverse opstellen, zoals 'Het instinct der intellectuelen' (1935) en 'Brief aan J.G. over het individualisme' (1936) trachtte hij zijn positie als actief 'politicus zonder partij' scherper te omlijnen.

Intussen werkte hij aan zijn derde grote essay-inboekvorm, *Van oude en nieuwe Christenen,* dat in 1937 verscheen. Terwijl *Politicus zonder partij* nadrukkelijk in de ik-vorm was geschreven, heeft *Van oude en nieuwe Christenen* weliswaar ook een zeer sterk persoonlijke inzet, maar toch een iets meer afstandelijk generaliserende toon. De schrijver maakt afwisselend gebruik van de voornaamwoorden men, wij en ik. Dit nieuwe boek bevat niet alleen het getuigenis *van* een intellectueel, maar ook een boodschap *voor* intellectuelen, die al dadelijk herinnerd worden aan het précaire van hun situatie.

> *De intellectueel, zoals wij hem kennen, heeft alleen 'zin' wanneer hij zich kan beroepen op een hiërarchie, krachtens welke hij het recht heeft zich* boven *de 'massa' te verheffen. Dat recht is onchristelijk, maar als het wegvalt, dan valt daarmee de intellectueel; wat overblijft is een 'technicus des geestes', die bij de monteurs kan worden ondergebracht. Met andere woorden: als de intellectueel het recht verlies nutteloos te zijn, stort de intellectuelen-hiërarchie in elkaar (VW* III, p. 225).

Welnu, zo houdt Ter Braak zijn lezers voor, deze hiërarchie *is* reeds ingestort. Intellectuelen die zich blijven troosten met de negentiende-eeuwse gedachte dat op den duur 'het weten altijd triomfeert over de onwetendheid' (*VW* III, p. 227) vergissen zich. Niet het weten regeert, maar de hysterie, de humbug, het boerenbedrog.

> *Het hangt..... niet van onze predikatie af, of de intellectuelen al dan niet onttroond zullen worden. Sowjet-Rusland, Amerika en last not least fascisme en nationaal-socialisme hebben ons de beslissing al uit handen genomen. De intellec-*

> *tueel* is *al onttroond, zijn schijnrijk van de negentiende eeuw* is *al voorbij. Als wij dus trachten de intellectuelen-hiërarchie van West-Europa te ondergraven, is dat geen poging tot moord of zelfmoord; wij doen niets anders dan* erkennen, *dat een bepaalde vorm van hybris sterft, en, ergo, de intellectueel waarschuwen voor zijn donquichotterie, de verkeerde donquichotterie. (VW* III, p. 237).

Evenals bij Tocqueville vinden we bij Ter Braak in *Van oude en nieuwe Christenen* het beeld van een niet te stuiten nivelleringsbeweging. De verklaring die hij geeft voor dit proces is, evenals bij Tocqueville, tamelijk terloops en oppervlakkig. Tocqueville heeft het over de voorzienigheid, Ter Braak spreekt van 'de invloed van de techniek' (*VW* III, p. 265). Kennelijk ervoeren beiden de onontkoombaarheid van de hele ontwikkeling zo hevig, dat een verklaring hun nauwelijks noodzakelijk voorkwam. Waar het hun om ging was de uitdaging, die er in bestond niet het proces te keren (want dat zou onmogelijk zijn), maar ermee te leren leven en te trachten de rampen af te wenden waartoe het zou kunnen leiden.

Behalve met het werk van Tocqueville vertoont *Van oude en nieuwe Christenen* ook een bepaalde overeenkomst met *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* van Max Weber. Zoals Weber de opkomst van het kapitalisme beschreef als de emanatie van een in oorsprong christelijke ascese die de 'innerweltliche Sittlichkeit' ging beheersen, zo beschrijft Ter Braak de toenemende gelijkheid als de verwerkelijking van het oude christelijke ideaal van de gelijkheid der zielen voor God, dat in een geseculariseerde vorm begint te worden verwerkelijkt. Eeuwen achtereen hebben de Christenen het geloof in de gelijkheid der zielen voor God beleden; nu zij niet langer in een hiernamaals geloven, zoeken zij de gelijkheid hier op aarde. Elke vorm van ongelijkheid wordt voor hen steeds onverdragelijker.

Hoewel de christelijke afstamming van het moderne gelijkheidsstreven op zijn best ook maar '*eine* Seite der Kausalbeziehung' vormt, leveren Ter Braak's beschouwingen hierover vele interessante inzichten op. Ik wijs bijvoorbeeld op wat hij schrijft over de devaluatie van het koningschap, en over het liberalisme dat *vrijgevig was met de democratie, omdat het van de verwerkelijking der democratie geen begrip had en meende deze leuze ongestraft te kunnen verbinden met allerlei élitebegrippen der burgerlijke maatschappij, die door het Christendom nog niet waren aangevreten' (VW* III, p. 274). Interessant en provocerend is ook het hoofdstuk dat hij wijdt aan het socialisme als geseculariseerd christendom, met Marx in de rol van Augustinus als de man die met zijn leer der gelijkheid de basis legde voor een machtige hiërarchische organisatie. Ter Braak doet er nog een schepje bovenop door de begrippen klasse en stand te verwisselen: Marx' grootste bijdrage was dat hij met zijn theorie van het klassebewustzijn aan de grote massa der achtergeblevenen uit de derde stand een nieuw standsbesef, en daarmee een nieuw besef van menselijke waardigheid verleend heeft.

Het polemische zwaartepunt in *Van oude en nieuwe Christenen* ligt echter in het hoofdstuk over fascistische gelijkheid. Hier wijst Ter Braak al dadelijk op een leemte in het 'wetenschappelijk socialisme':

> *Alles, wat Marx en de Marxisten in hun geloof aan de dialectiek te gering hebben geschat: het nationale gevoel, de religieuze taboe's, de verering van totems en reliquieën, herleeft in de geïmproviseerde leer van fascisme en nationaalsocialisme; het herleefde trouwens ook in Sowjet-Rusland, waar het marxisme voor het eerst gedwongen was de plaatsvervanger te zijn voor een cultuur (VW* III, p. 230).

Ook het fascisme en het nationaal-socialisme appelleren aan het geseculariseerde gelijkheidsideaal. Maar ze richten zich niet tot één klasse, maar tot 'het volk', en onder die naam kunnen allen zich herkennen die zichzelf op welke wijze dan ook te kort gedaan voelen. Fascisme en nationaal-socialisme hebben geen uitgewerkte leer, en zouden die ook niet kunnen hebben, want daarvoor combineren ze veel te veel tegenstrijdigheden. In beide is de enige verbindende schakel het luid verkondigde recht op rancune voor iedereen, voor de in zijn privileges aangetaste baron zo goed als voor de werkloze fabrieksarbeider. Degenen die menen dat fascisme en nationaal-socialisme vanwege het lage intellectuele caliber van deze ideologieën serieus genomen hoeven te worden, vergissen zich:

> *.....het ontgaat hun, dat het christelijk ressentiment zich geëmanciperd heeft van het hiernamaals en* daarom *aantast wat er over was gebleven aan trouwhartige ongelijkheid: de rangen, de standen, de rijkdom, tenslotte iedere geleding der cultuur, die nog aan aristocratische privileges herinnert (VW* III, p. 365).

Het in deze woorden vervatte inzicht, het weten dat de wankelende hiërarchieën van zijn eigen

tijd nog rustten op feodale fundamenten, zou Ter Braak zelf waarschijnlijk hebben aangeduid als een historisch besef. Ik zou het ook een sociologisch besef willen noemen, want de vaak nauwelijks onderkende bindingen die er in een samenleving bestaan met vorige generaties vormen een sociaal feit van de eerste orde. Zo is er veel meer in *Van oude en nieuwe Christenen,* dat aanspraak kan maken op de naam sociologie, en dat sterk herinnert aan de sociologische traditie uit de negentiende eeuw. Behalve het inzicht in het 'gewordene' van maatschappelijke instituties (en dus ook van individuele gewoontes en 'instincten') is er een scherp besef van het précaire van de sociale orde. Wat Ter Braak schrijft over het 'recht op rancune' als het morele equivalent van het algemeen kiesrecht doet denken aan Durkheim over anomie. Na de betrekkelijke onschuld (bij alle intellectuele raffinement) van *Het carnaval der burgers* doemt in *Van oude en nieuwe christenen* achter het probleem van de hiërarchie het Hobbesiaanse orde-probleem in volle omvang op.

Sinds 1933 is Ter Braak zich er steeds scherper rekenschap van gaan geven hoe smal en wankel de basis was van zijn bestaan als intellectueel. Steeds duidelijker zag hij in, wat hij als schooljongen al bevroed had maar daarna uit het oog had verloren, dat de voorwaarden voor de door hem op prijs gestelde beschaving en menselijke waardigheid verankerd waren in een standenstructuur die, zoals marxisten zouden zeggen, *in laatste instantie* berustte op een combinatie van fysieke en geestelijke superioriteit. Het was de eenheid van 'ferrum et verbum', de spanningsvolle coalitie tussen de elites van het zwaard en het woord, die het kader had gevormd waarbinnen kunstenaars en intellectuelen hun bijdragen hadden kunnen leveren tot 'de Europese cultuur'. Dit hele historisch gegroeide complex stond nu op instorten, en alle deelhiërarchieën die er hoe dan ook onlosmakelijk mee verbonden waren, dreigden mede te bezwijken.

In de literatuur, het domein waarin zij zich bij voorkeur bewogen, zetten Ter Braak en zijn medestanders hun tweefrontenstrijd voort tegen de ouderwetse keurigheid en dweperij met 'het hogere' en tegen de alom oprukkende vulgarisatie. Menigmaal raakten de beide fronten elkaar, zoals in de gulle aanprijzingen van alle literaire voortbrengsels door de liberale recensent Dr. P.H. Ritter Jr. (*VW* IV, p. 294-303) en in de retoriek van socialistische en nationaal-socialistische auteurs, die aan het volkse een zo niet 'hogere' dan toch 'diepere' allure toedichtten. Na 1933 trok over de literaire polemiek steeds meer de schaduw van de politiek, en won de strijd tegen het volkse en vulgaire aan gewicht. Het vernietigen door E. du Perron van het restant van de oplage van *Uren met Dirk Coster,* de afrekening met een tegenstander uit het kamp van de verheerlijkers van het hogere, symboliseerde het verleggen van de prioriteiten.

Aan het schrijven van een essay in boekvorm of het voltooien van een roman is Ter Braak na *Van oude en nieuwe Christenen* niet meer toegekomen. Wel heeft hij als lid van het Comité van Waakzaamheid enkele kortere publicaties het licht doen zien, die behoren tot de meest sociologische wat hij heeft geschreven, namelijk *Het nationaal-socialisme als rancuneleer* (1937) en *De nieuwe elite* (1939). Beide brochures zijn geschreven vanuit een hevige persoonlijke betrokkenheid; ze pretenderen niet een onpartijdige analyse te geven, maar ze beogen juist de

onontkoombaarheid van een compromisloze politieke stellingname aan te tonen. Daarbij ontvouwt Ter Braak een visie op maatschappelijke ontwikkelingen, die alleszins de moeite waard is. In *Het nationaal-socialisme als rancuneleer* begint hij met te wijzen op rancune of ressentiment als een essentieel kenmerk van de Europese cultuur, waarvan het belang door de negentiende eeuwse vooruitgangsdenkers van liberale en socialistische overtuiging ten onrechte niet is opgemerkt. Men kan de rancune niet als een uitzonderingstoestand beschouwen in een cultuur waarin ongelijkheid weliswaar een alomtegenwoordige realiteit is, maar waarin voor deze ongelijkheid uiteindelijk geen rechtvaardiging meer bestaat. Met deze constatering is Ter Braak duidelijk terug bij het kernthema uit *Van oude en nieuwe Christenen:*

> *Het is de* gelijkheid *als ideaal, die, gegeven de biologische en sociologische onbestaanbaarheid van gelijke mensen, de rancune promoveert tot een macht van de eerste rang in de samenleving; want wie niet gelijk is aan de ander en toch gelijk aan die ander wenst te zijn, wordt in deze samenleving niet onder verwijzing naar* standen *of* kasten *op zijn nummer gezet, maar hem wordt een premie toegekend! Zijn streven naar gelijkheid wordt theoretisch rechtvaardig geacht, ook door degenen, die er geen ogenblik aan zullen denken practisch voor de verwezenlijking van een gelijkheid, die in hun nadeel zou zijn, iets te doen! Ziedaar de grote paradox ener democratische maatschappij, waarin de rancune*

> *niet alleen aanwezig is, maar ook wordt aangemoedigd als mensenrecht! (VW* III, p. 577).

Om het nationaal-socialisme als beweging te begrijpen is het noodzakelijk te zien welk een brede basis zij heeft in een van ressentiment doortrokken cultuur. Niet alleen de ‘kleinburgers’ zijn ontvankelijk voor haar leuzen; de rancune is algemeen. Het is ook nodig de overeenkomsten te zien tussen liberalisme, socialisme en democratie enerzijds en nationaal-socialisme anderzijds, want dan pas komen de verschillen tot hun recht. Niet voor niets noemen de nationaal-socialisten zich ‘socialisten’, coquetteren zij met de democratie, en spreken zij hun leiders aan als ‘kameraad’; de fictie van de absolute gelijkheid als ideaal hebben zij gemeen met de andere massa-bewegingen in een gesecülariseerde christenwereld. Al in 1919 kon Max Scheler een analyse doorvoeren van het ressentiment, die achteraf profetisch aandoet; hij kwam tot zijn inzicht op grond van wat hij waarnam in democratie en socialisme. Deze vroege diagnose bevestigt de stelling,

> *.....dat het nationaal-socialisme niet het tegendeel, maar de* vervulling *van democratie en socialisme, niet de ontkrachting, maar de* perversie *van democratie en socialisme is; van de doctrinaire democratie en het doctrinaire socialisme wel te verstaan, die men volstrekt niet kan vereenzelvigen met de democratische ‘gewordenheid’, waarin wij leven en waarboven wij geen hogere instanties kennen. (VW* III, p. 582).

Waar het vervolgens op aan komt, nadat men de overeenkomstige oorsprongen heeft gesignaleerd, is vast te stellen dat het nationaal-socialisme zich van de andere moderne ideologieën onderscheidt doordat het voor het eerst *de volledige emancipatie* van het ressentiment belichaamt. Het ressentiment, dat in liberalisme en socialisme nog aan bepaalde waarden gebonden, ‘gestyleerd’ is, is in het nationaal-socialisme van alle bindingen bevrijd. Hier zegeviert het nihilisme, de ontwaarding van alle waarden; hier blijkt ‘de volslagen onmacht van de mens van de pure rancune’ om als het op positieve waardering en stellingname aankomt ‘iets anders te zijn dan *quasi*’ (*VW* III, p. 584. De rancune leeft zich hier uit in frasen, die elke toetsing door ervaring of rede tarten. Bevel, propaganda, leugen, simplistische constructie - dit zijn de retorische middelen van de rancune-politiek, die geen matiging door kritiek, discussie, toetsing, tegenonderzoek verdraagt. Achter de geestdriftige gelijkheidsbelijdenis van één volk, één land, één leider steekt uiteindelijk ‘de wrok van allen tegen allen, die in uiterste consequentie is de *oorlog* van allen tegen allen’ (*VW* III, p. 593).

In de slotalinea van *Het nationaal-socialisme als rancuneleer* spreekt Ter Braak zich uit voor een ‘critisch opportunisme’, dat onontbeerlijk is om in de strijd om de macht tussen democratie en nationaal-socialisme de frasen te bestrijden met effectieve contra-frasen. Het eigenlijke probleem: ‘hoe het ressentiment te erkennen en te beheersen’, zo besluit hij, ‘komt later aan de orde’ (*VW* III, p. 594). *De nieuwe elite* vormt de inlossing van deze belofte. Het is een ingewikkelder, en daardoor minder gaaf, betoog dan *Het nationaal-socialisme als rancuneleer*. Het is, zoals uit de eerste zin al blijkt, geschreven onder een hevige druk, vanuit een onontkoombare betrokkenheid bij de gebeurtenissen, ‘terwijl het geraas van de Teutoneninval in

Tsjecho-Slowakije mijn oren nog verdooft' (*VW* III, p. 635). Onder deze het denken verlammende omstandigheden stelt Ter Braak het vraagstuk aan de orde hoe in een samenleving waarin 'het laatste spoor van hiërarchie bezig is te verdwijnen' een groep zich kan opwerpen als elite, met enig recht van spreken en met enige kans om gehoor te vinden.

> *Wie over elite spreekt, spreekt over hiërarchie, ook al weet hij niet of nauwelijks, waarover hij spreekt; en het conflict in de democratie is, dat zij slechts door een hiërarchische orde bestaan kan, maar geen absolute hiërarchische orde kan erkennen (VW* III, p. 640).

De Europese samenleving heeft nooit een ongeschonden hiërarchische ordening gekend; maar althans als ideaal leefde in Middeleeuwen en Renaissance nog een voorstelling van Sacerdotium en Regnum als de elkaar aanvullende elites van woord en zwaard, van recht en macht. Met de opkomst van de nationale staten en de burgerij is dit ideaal steeds meer in verval geraakt; de gedachte aan een goddelijke sanctie is vervaagd, de samenleving is steeds nihilistischer geworden. In het marxisme, zo stelt Ter Braak nogmaals, is het nihilisme nog duidelijk *gestyleerd* - de socialistische strijd om de macht is verbonden met een socialistische 'idee', bestaande uit een wetenschappelijke leer en een morele oriëntatie op een menswaardiger samenleving (*VW* III, p. 645-646). In het nationaal-socialisme heeft het nihilisme de onverholen vorm aangenomen van pure verheerlijking van de strijd, de macht, de rancune. Wat ook de toekomst van het nationaal-socialisme moge zijn, het dwingt in ieder geval tot deze erkenning:

> Dit was mogelijk in Europa: *men onthoude het,*

> *men onthoude het vooral, als het nationaalsocialisme als systeem mocht verdwijnen; het kan nooit kwaad te onthouden, hoe nihilistisch wij zijn geworden, ook als de schijn anders zegt. Want veelzeggender dan de heerschappij van de 'massa-elite', van de geëmancipeerde bruut, is de instinctloosheid der schoolmeesters, die niet slechts gedwongen, maar met zwakzinnige geestdrift de Opperbruut hebben vereerd als een werkelijke autoriteit, als de top (lach niet) van een werkelijke hiërarchie! (VW* III, p. 650).

Het is, op grond van deze ervaring, de taak van de nieuwe elite zich niet te beroepen op enig hoger doel, maar juist het bedrog aan de kaak te stellen van al degenen die dit wel doen. Nodig is de erkenning dat we niet meer en niet minder zijn dan mensen 'die in een cultuurverband samenleven, maar hun cultuur niet meer onder het patronaat vermogen te stellen van een bindend doel (woord)' (*VW* III, p. 659). Naast deze ideologische ontnuchtering is vereist een herstel van respect voor de banale veiligheid die geboden wordt door de democratie; daarbij past dan ook de paradoxale constatering dat de democraten van nu aristocratische waarden moeten verdedigen 'tegenover een *zogenaamd* aristocratisch *Führerprinzip' (VW* III, p. 656):

> *De veiligheid is de democratie, de democratie is de nivellering; de nieuwe elite zal de nivellering willen, omdat zij zelf uit de nivellering is voortgekomen en weet, dat de oude pretenties geen geldigheid meer hebben (VW* III, p. 660).

Als document van de geweldige spanningen waar Ter Braak in deze jaren aan bloot stond, heeft *De nieuwe elite* een aangrijpend vervolg gevonden in het posthuum verschenen *Journaal 1939*, dagboeknotities uit de eerste drie weken na het uitbreken van de oorlog. Bijna alle hierboven gesignaleerde thema's komen in dit journaal terug: hiërarchie, geest en geweld, macht en rechtsorde, recht en voorrecht, het nihilisme, de nivellering, de standen:

> *De absurditeit van onze standen is zo evident, dat men nauwelijks kan begrijpen, dat dit gebouw nog zo relatief stevig staat. Overal leven de standsbegrippen, en zelfs zeer hardnekkig, maar de basis ontbreekt; zij zouden in 24 uur kunnen verdwijnen, bij een krachtige stoot..... al weet niemand, wat men er voor in de plaats zou moeten stellen. De absurditeit komt immers niet voort uit een besef van werkelijke gelijkheid, maar uit wrevel tegen de bestaande ongelijkheden, waartegen men van alle kanten het offensief geopend heeft; daarnaast blijven de standsverschillen zeer reëel gelden, maar voornamelijk, omdat zij er nu eenmaal zijn, en men niet meer de fantasie heeft, aan een andere toestand te denken. Dit is het perspectief van de sociale revolutie: het volkomen nihil, als niet een nieuwe 'balansidee' opduikt (VW* IV, p. 885).

Op de voorlaatste dag van de vakantie waarin hij zijn dagboek bijhoudt, noteert Ter Braak een kleine verschuiving in de standenstructuur, namelijk een herwaardering van de militairen sinds het uitbreken van de oorlog:

Men kan het verachten en vervloeken, maar men kan niet terug naar die uitzonderingstoestand, waarin de soldaat een pechvogel en een officier een idioot was. Officieren naderen de 'stand' van technici, verliezen langzamerhand de cavalerie-onnozelheid (VW IV, p. 883).

De herontdekking van het belang van militairen door Ter Braak weerspiegelt een bredere en langere-termijn ontwikkeling. Vanaf de zeventiende eeuw hebben de intellectuelen die vorm gegeven aan het zelfbewustzijn van Europese samenlevingen betrekkelijk weinig met militair geweld te maken gehad. Dit geldt zowel voor theoretici en filosofen als voor dichters en romanschrijvers. Hun levens speelden zich af in de beschutting van intern gepacificeerde staatssamenlevingen; hun biografieën zijn zelden gemarkeerd door militaire wapenfeiten. De napoleontische oorlogen brachten de gevaren van militair geweld op pijnlijke wijze in herinnering; maar hoewel de nawerking ervan voortduurde tot in de romans van Tolstoi, leek toch in de negentiende eeuw de definitieve overgang van een 'militaire' naar een 'industriële' samenleving een reële mogelijkheid. Pas na de beide grote oorlogen uit de eerste helft van de twintigste eeuw is het begrip 'militair-industriële samenleving' opgekomen, en is het besef algemeen geworden dat oorlog en militair geweld evenzeer belangrijke structurele kenmerken zijn van de ontwikkeling van industriële samenlevingen als economische crises.

In Nederland is dit besef nog later doorgedrongen dan in de omringende landen. Zoals Ter Braak in oktober 1938 aan Du Perron schreef: 'Wij hebben, wat dat betreft, een echt *rustige* jeugd gehad' (*Br.* IV, p. 335). Zijn steeds scherper geworden sensitiviteit voor problemen van hiërarchie, voor de précaire balans van 'geest' en 'geweld', maakt Ter Braaks werk sociologisch zo interessant. Uiteraard zal men voor nauwkeurige gegevens over de nederlandse samenleving in de jaren dertig of voor oefeningen in systematiek

elders terecht moeten. De betekenis van de geschriften van Ter Braak ligt vooral in hun reikwijdte: het perspectief van historische gewordenheid waarin hij de gebeurtenissen van zijn eigen tijd - met inbegrip van zijn persoonlijke betrokkenheid daarbij - wist te plaatsen, en de verbanden die hij legde tussen ‘cultuur’ en ‘politiek’, met ‘hiërarchie’ als verbindende schakel. Voor Ter Braak waren schrijvers als Nietzsche en Dostojevski grote psychologen; in dezelfde onacademische zin heeft hijzelf ons nog veel te zeggen als socioloog.

BEGINSELVERKLARING VAN HET COMITE VAN WAAKZAAMHEID

Nederlandse intellectuelen, ongeacht hun politieke overtuiging zich verenigend tot een Comité van Waakzaamheid,

van oordeel, dat het Nationaalsocialisme en alle andere groeperingen van dezelfde aard een ernstig gevaar betekenen voor de vrijheid van onderzoek en meningsuiting en daarmede voor de ontwikkeling van maatschappij, cultuur en wetenschap,

besluiten een Comité van Waakzaamheid te stichten, als centrum van alle intellectuelen, die zich het gevaar van het Nationaalsocialisme bewust zijn en het willen bestrijden,

en bevestigen hun besluit om gezamenlijk op te komen vóór de verdediging der geestelijke vrijheid en tegen het Nationaalsocialisme, dat dit essentiële cultuurgoed belaagt.

Voor een effectief optreden van het Comité is veel geld nodig. Toont Uw anti-nationaalsocialistische gezindheid metterdaad, zendt ons een zo groot mogelijke bijdrage en sluit U aan bij het Comité. De minimum-contributie bedraagt ƒ 1.— per jaar. Tegen betaling van ƒ 5.— p. j. ontvangt U de eerste serie van tien brochures, tegenover de frontpagina aangekondigd. Tot verdere publicaties hebben zich bereid verklaard:

Prof. Dr. H. Bolkestein, Dr. K. F. Proost,
Prof. Mr. H. R. Hoetink, Dr. Jan Romein,
Prof. Mr. J. C. van Oven, Prof. Dr. J. H. Thiel,
Prof. Mr. Dr. Leo Polak, Mr. Dr. J. Valkhoff,

Het Bestuur,

Prof. Dr. H. J. Pos, *Voorzitter*.
Dr. D. Loenen, *Secretaris*,
Michel Angelostr. 13boven, Amsterdam-Z.
Mr. J. Barry, *Penningmeester*, Amsteldijk 77,
Giro 117850, Amsterdam-Z.
Dr. Menno ter Braak.
Ds. J. J. Buskes.
Drs. A. W. Kersbergen.
Dr. K. F. Proost.
Dr. Jan Romein.
Mevr. A. E. J. de Vries-Bruins.

Amsterdam. October 1936.

3 Brieven van *Menno ter Braak aan Albert Vigoleis Thelen*
Jaap Goedegebuure

Menno ter Braak en Albert Vigoleis Thelen (1903) hadden contact met elkaar sinds Thelen, tijdens zijn eerste verblijf in Nederland in 1931, in elf dagen tijd het *Carnaval der Burgers* vertaald had, 'so vom Blatt in die Maschine hinein', zoals hij beschrijft in *Die Insel des zweiten Gesichts*. Zes jaar later was hij er, vele pogingen ten spijt, nog niet in geslaagd een uitgever voor de Duitse versie van Ter Braaks eerste belangrijke werk te interesseren. Tenslotte wendde Thelen zich tot Thomas Mann om zich van diens bemiddeling te verzekeren.

Toen Ter Braak op 2 augustus 1937 Mann een bezoek bracht in het Zwitserse Küssnacht - hij bracht er in *Het Vaderland* van 18 augustus 1937 officieel verslag van uit - kwam de vertaling van het *Carnaval* uiteraard ter sprake. Bij diezelfde gelegenheid kwamen Mann en Ter Braak overeen dat in het door Mann en Ferdinand Lion geredigeerde tijdschrift voor emigrantenliteratuur *Mass und Wert* een hoofdstuk uit *Van oude en nieuwe Christenen* zou worden gepubliceerd. Thelen zou voor de Duitse tekst zorgen.

Door allerlei tegenwerking van Lion, die bezwaren had tegen de strekking van Ter Braaks betoog, en door Manns schipperende bewegingen tussen kool en geit werd de publicatie steeds uiten tenslotte afgesteld. Het uitgebreide relaas van deze affaire is behalve uit het verdere verloop van Ter Braaks brieven aan Thelen, die voorlopig nog ongepubliceerd blijven, ook te volgen in de correspondentie tussen Ter Braak, Lion en Thomas Mann, door H. van Galen Last openbaar gemaakt in *Tirade* 125(1967), p. 266-274.

Ten tijde van deze verwikkelingen vertaalden Thelen en zijn vriend H. Marsman, bij elkaar in Auressio (Zwitserland) wonend, *Sao Paulo* van de Portugees Teixeira de Pascoaes, tevens schrijver van *Sao Jerónimo* en *Napoleao*, in het Nederlands, op grond van een door Thelen rechtstreeks uit het Portugees vertaalde Duitse tekst. Zijn verzoek om over Pascoaes in de door Ter Braak geredigeerde letterkundige rubriek van *Het Vaderland* te mogen schrijven kon Thelen met meer recht doen omdat hij al enige tijd aan die krant verbonden was als medewerker voor 'Duitsche letteren in den vreemde', onder het pseudoniem Leopold Fabrizius. Tot aan Ter Braaks dood in mei 1940 werd deze medewerking voortgezet, al moest Ter Braak soms in Thelens artikelen schrappen met het oog op de neutraliteit die Nederland, en derhalve ook de Nederlandse media, in acht dienden te nemen, om niet in de Tweede Wereldoorlog betrokken te worden.

Kort voor het uitbreken van die oorlog had Thelen zijn toevlucht bij Pascoaes in Portugal gezocht. Daar bereikte hem Ter Braaks laatste brief.

De 31 brieven van Ter Braak aan Thelen die door de laatste zijn bewaard, berusten thans onder mijn beheer en zullen eerlang worden gedeponeerd in het Letterkundig Museum te Den Haag.

Buochs, 3. Aug. '37 bei Wyrsch - Dürren

Lieber Thelen (lassen wir doch bitte den Herrn und den Doktor, gegenseitig! wir wissen ja beide, wie es um die 'Herrschaft' steht!). Ich war gestem in Küssnacht bei Thomas Mann. Es war ein

Besuch, der meine Vermutüngen über den Menschen und den Schriftsteller durchaus bestätigt hat. Mein Eindrück ist wirklich sehr *günstig. Er ist was er ist, wie erschreibt: ein bischen* Castorp *in älten Jahren, freundlich, und* nicht *starr und pedantisch geworden wie Huizinga..... mit dem er übrigens in der Kategorie der 19. Jahrhunderts gehört. Das fühlt man sofort; er will unseren Problemen mit allen Wohlwollen entgegen kommen, bleibt trotzdem Humanist in alten Sinne des Wortes. Er kann aber nicht dafür, und ich hoffe, dass ich in den sechziger Jahren noch so bin wie der Thomas. Wenn ich Gelegenheit habe, schreibe ich ein 'Porträt' von ihm in 'Het Vaderland'.*

Nun die Praxis. Mann interessiert sich lebhaft und nicht nur anstandshalber für Ihre Bemühungen um der 'Karnaval'. Er sagte mir, dass er einen sehr sympatischen Eindruck von Ihnen bekommen hatte und erklärte die Ablehnung Bermanns etwas einfacher und weniger 'tief' als Herr Bermann selbst in seinem idiotischen Schreiben (das war wirklich die Höhe!); 'keine Mittel, wenig Aussicht auf Erfolg bei dem Leserkreis'. Weiter hat er mich aus eigener Bewegung um einen Beitrag für seine Zeitschrift gefragt; natürlich unter Vorbehalt, dass es ihm gefällt, aber ça va sans dire. Wir haben fast über nichts anderes als das Christentum gesprochen, sodass er besonders neugierig ist auf mein Buch, aus dem er ein Kapitel bringen möchte. Er interessiert sich stark für die Parallele Marx-Augustin. Ich denke aber, dass das Kapitel 'Christus, der Antichrist' ein geschlossener *Aufsatz ist, und dabei der 'Schlüssel' zum Problem. - Hätten Sie Gelegenheit das jetzt zu übersetzen? Ich möchte Ihnen folgendes vorschlagen: Sie übersetzen das Kapitel, und ich sehe es durch, schicke es dann umgehend an Mann. Lehnt er unverhofft ab, dann zahle ich Ihnen 20 Gulden auf eigne Rechnung; ist es für mich doch sowieso wertvoll den deutschen Text zu besitzen. Schlägt Mann zu, dann zahlt der Verlag Oprecht, der die Zeitschrift herausgegeben wird. Was halten Sie von der Idee?*

Es gefällt uns hier besonders gut, das Wetter is günstig, und Buochs ist ein ruhiges Dorf ohne *Betrieb und (Ausnahme in dieser Gegend) fast Holländer. Die Holländer* verpesten *förmlich die Dämpfer, sind aber in den Bergen nicht zu finden, weil sie nicht die Bergtouren machen, die wir vorziehen.*

Ueber den Scheck kann ich wohl nicht mehr schreiben, denn, wenn ich mich nicht irre, zahlt man immer am 1. August. Sie werden also dieses Mal noch nach Locarno fahren müssen.

Dieser Brief lassen Sie bitte Marsman und Binnendijk lesen! Ich bin zu faul um viel zu schreiben.

Mit herzlichen Grüss, Ihr

Menno ter Braak

Eibergen, 15. Sept. '37

Lieber Thelen

Schon ist Christus der Antichrist an Thomas Mann abgegangen. Für mich wird seine Antwort entscheidend *sein. Lehnt er ab, dann bedeutet das, dass seine 'konservative Revolution' konservativ ist ohne die Gegenseite des Revolutionären; und ehrlich*

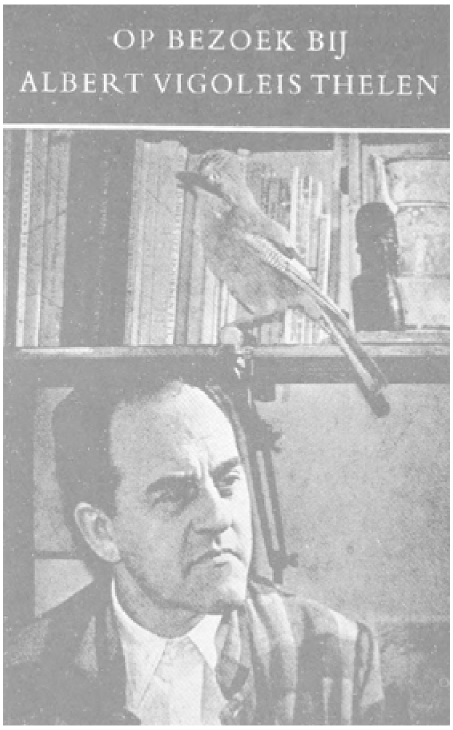
gesagt, als ich den Aufsatz noch einmal deutsch las, fing ich erst recht an zu fürchten, dass *er so sein würde. Auf jeden Fall können wir abwarten. Ich muss sagen, dass ich in seiner Persönlichkeit und seiner intellektuellen Rechtschaffenkei* sehr viel *Vertrauen habe. Wenn er ablehnt, wird er es ehrlich tun, und wir werden wissen, woran wir uns zu halten haben. Er schrieb mir vor kurzem einen Brief, nachdem er meinen Aufsatz 'Nietzsche contra Freud' (von dem ich eine alte deutsche Uebersetzung besitze) gelesen hatte, der* sehr *sympatisch war und Zeugnis ablegte von einer wirklich beispiellosen Aufrichtigkeit auch dem eigenen Standpunkt gegenüber: er hoffe, die Kritik ŭber das Christentum 'würde ihm nicht zu sehr ins Fleisch schneiden'. Also: vom schneiden und vom Fleisch hängts ab.*

Selbstverständlich können wir einen Aufsatz bringen über Teixeira! Empfehlen Sie ihn einfach als etwas, das man kennen muss, *wenn man ein gebildeter Mensch sein will, und Het Vaderland steht schon bereit! Mit Porträt, wenn möglich! 1½ bis 2 Spalten. Und wann erscheint die holl. Uebersetzung des 'Paulus'? Ich möchte im Sonntagsblatt darüber schreiben. Also machen wir es so, dass Sie* erst *über Teixeira schreiben, und ich dann* nachher *über das Buch.*

Ich habe meine letzte Ferienwoche verbraucht im Achterhoek; habe mich leidenschaftlich mit Luther beschäftigt. Von scheissen, huren und stinken bin ich momentan besonders stark erfüllt, weniger von der Reformation.

Grüssen Sie Ihre Frau und die Marsmans herzlichst.

Ihr Menno ter Braak



Den Haag, 2 Maart 1940 Kraaienlaan 36

Beste Thelen,

Telkens heb ik het plan je te schrijven en telkens is het weer in rook vervlogen, ook na je nieuwe zending Duitsche Letteren in den Vreemde, die volgende week meegaat. Vanmorgen komt het alleraardigste portret van Pascoaes met opdracht, en nu wil ik geen moment langer wachten. Bedank den gever vooral bijzonder hartelijk voor deze attentie! Ik zou erg graag eens persoonlijk met hem kennis maken, want een grooter antipode heb ik in de letteren nog zelden ontmoet. Er wordt binnenkort een vliegdienst Nederland-Lissabon geopend; misschien zouden wij in den zomer eens de beenen kunnen nemen naar Portugal en ook den kasteelheer van Amarante en zijn lijfhumanist bezoeken? Natuurlijk, wanneer de situatie ongeveer blijft zooals zij is, of als Ad. H. vernietigd is; overrompelt hij dezer dagen Nederland, dan zal ik misschien je aanschijn na 1930 niet meer terugzien. Het Iberische schiereiland is nu, althans voor het bloote oog, een van de rustigste plekken van de wereld, wat vroeger met Finland het geval was. Desondanks heb ik er behoefte aan een beetje plannen te maken; Portugal zou ik bij uitstek graag zien, en wie weet of de vliegmaatschappij mij geen journalistenkorting wil verleenen.

Alles gaat hier overigens een niet ongewonen gang. Er worden zoo nu en dan vliegtuigen van je landgenooten beschoten, die hier vast foto's willen maken; en verder worden er al maar forten aangelegd om de Waterlinie te verdedigen, als het moffentuig (je verontschuldigt mij?) over de grenzen mocht komen. De oorlog is ons een obsessie, maar toch went men ook aan deze toestand zoo'n beetje. Ik heb zoo juist het tweede boek van Rauschning, de gesprekken met Hitler, vertaald, maar

vrees, dat ze wel verboden zullen worden; dit document is enorm interessant, maar ook voor den Duitschen gezant. Je begrijpt nu zeker ook wel, waarom ik uit je vorige kroniek over Duitsche Letteren ongeveer alles wat politiek was heb moeten schrappen. De dagbladen munten hier n.l. uit door de meest kleurlooze neutraliteit, die denkbaar is, om vooral toch maar geen aanstoot te geven aan dien meneer Adolf. Alsof deze zich aan dergelijke fatsoensoverwegingen zou storen!

Ga in ieder geval voort met die Letteren; ik besnoei ze wel, als het noodig is en tracht altijd zooveel te behouden als vereenigbaar is met het dagbladkarakter. Krijg je de recensieexemplaren regelmatig door? En bewijsnummers en geld? Ik zond ook een ex. van mijn Hieronymus-critiek aan Pascoaes.

Salden maakt hier als bandontwerper opgang. Wij zien hem dikwijls. Met Henny Marsman heb ik de verbindingen een weinig verloren. Greshoff zit, zooals je zeker weet, in Kaapstad, Du Perron is weer hier en woont dicht in onze buurt.

Hart. gr., ook van Ant en aan je vrouw, benevens aan den sympathieken onbekenden antipode Pascoaes,

misschien tot ziens in Lusitania,

Hoe leef je daar? Vertel eens iets. En de brieven van Unamuno?

Menno ter Braak

Ben je al bezig aan de Napoleonvertaling? Die maakt mij benieuwd.

Ter Braak over Multatuli
Eep Francken

‘Een specialiteit is 'n zodanige die levenslang veel dingen verwaarloosd heeft, om de prijs der middelmatigheid te behalen in de wedloop der beoefenaars van een bepaald vak. Een specialiteit is iemand die door zich blind te staren op één punt, het recht meent te hebben bijziende te wezen voor wat anders, of zich zo voor te doen’. Zo omschrijft Multatuli de specialiteit (wij zouden zeggen: specialist) in het derde hoofdstuk van zijn *Duizend en enige hoofdstukken over specialiteiten*. Duizend en enige? Nadat in hoofdstuk 4 de geschiedenis van zo'n specialist (ene Frits) is verteld, volgt een hoofdstuk ‘5-1005’ waarin Multatuli meedeelt dat hier 1001 hoofdstukken door de uitgever geschrapt zijn ‘omdat ze niets behelzen dan vervelende varianten van Fritsjes geschiedenis, met verandering slechts van naam en beroep.’ Volgen de hoofdstukken 1006 t/m 1013 - het boek bestaat dus eigenlijk alleen uit de ‘enige hoofdstukken’, in de 2e druk dertien.

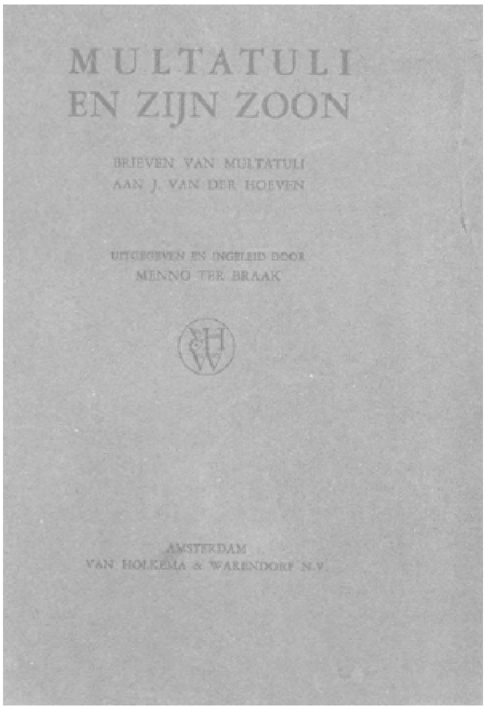
Die Frits was adelborst geweest en luitenant geworden, maar na een paar marinereisjes nam hij al op zijn 22e ontslag. Hij werd dijkgraaf en stelde zich kandidaat voor de Tweede Kamer. Hij was: ‘dóór en dóór kundig, fatsoenlijk, doorkneed in alles en een-en-ander’ (*weet je wie ook zo'n bekwaaame man is?*) en trad op als deskundige voor marinezaken. Hij is één uit de lange reeks van slechte specialisten die Multatuli ten tonele voert: deskundigen die hun eigen vak niet verstaan.

Toch is dit niet het eigenlijke onderwerp van Multatuli's boek. Het is natuurlijk te betreuren en schandalig dat b.v. leden van het parlement - toch al geen gezelschap dat bij Douwes Dekker in de gunst stond - niets weten van hun eigen specialisme, maar dit zou te verbeteren zijn door het kiezen van andere, echte specialisten. Maar het belangrijkste uit Multatuli's *Duizend en enige hoofdstukken* is zijn betoog over de positie van die *goede* specialiteiten. Ook die horen volgens hem niet in een volksvertegenwoordiging thuis, niet aan het hoofd van de samenleving; ze moeten in *dienst* staan van de kamerleden. ‘Ik ontzeg ieder het recht Volksvertegenwoordiger te zijn, die dat recht grondt op iets anders - op wat ook! - dan kennis van de behoefte des volks *in het algemeen*, dan toewijding aan de belangen van 't Volk *in het algemeen*, dan op de gegronde verwachting dat hij nuttig zal wezen voor 't Volk *in het algemeen.’* Het systeem waarbij specialisten altijd het laatste woord hebben, ziet Multatuli als een gevolg van luiheid. Men is niet bereid zichzelf in te zetten om tot een kritisch oordeel te komen: de hoge heren zullen het wel beter weten. Daartegenover stelt Multatuli de noodzakelijkheid van eigen ‘mondigheid van oordeel’; die laatste term accentueert de actualiteit van Multatuli's werk, ten overvloede.

Tenslotte vraagt Multatuli zich af, hoe de specialisering inwerkt op de persoonlijkheid van de specialist. Uiteraard blijft hij ver van de deemoedige eerbied waarmee wij onze deskundigen (theologen, advocaten, professoren - en dan zwijgen we over medici) meestal benaderen. ‘In al die speciaal-mensen is iets dors, iets ongenietbaars, iets dat in tegenspraak is met de veelzijdige, rijke, gullen natuur.’ Enige specialisatie, zo geeft Multatuli toe, is in de tegenwoordige maatschappij onvermijdelijk. Maar wanneer men niets dan specialist wordt, en buiten dat

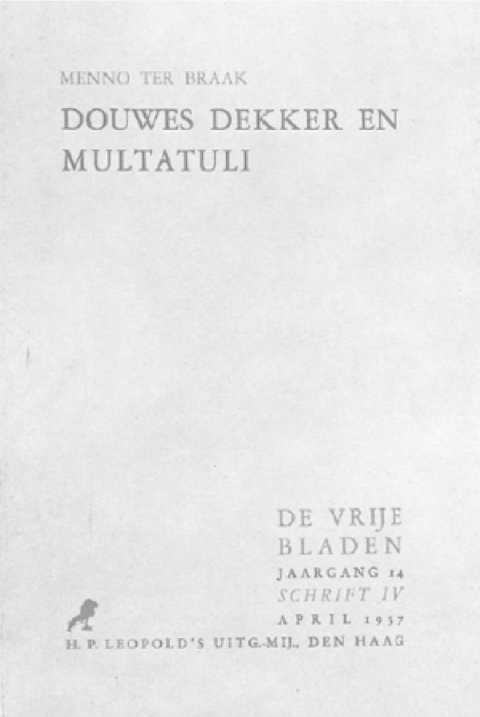
specialisme nergens oog voor heeft, kan men ook niet langer een goede specialist zijn. ‘We kunnen weliswaar geen zonnestelsel

omvatten, maar 'n zandkorrel evenmin.'



Menno ter Braak rekende de *Duizend en enige hoofdstukken over specialiteiten* tot Multatuli's beste werk. Dat oordeel is begrijpelijk, juist ook bij Ter Braak. In zijn autobiografische hoofdwerk *Politicus zonder partij* trekt hij immers ten strijde tegen de theologen, kunstenaars en wetenschappers die op grond van hun specialisme optreden als mensen van het Hogere, als lieden die *hun* specialiteit, de geest, bovenaan de ranglijst zetten - zonder andere reden dan hun eigen belang.

Zoals in bijna al zijn betogen werkt Ter Braak met zgn. handwoorden, woorden die hij een bijzondere betekenis geeft, b.v. 'geest' en 'belang'. Een andere eigenaardigheid van zijn manier van redeneren is de voortdurende hantering van tegenstellingen. Tegenover de plechtige, opgeblazen specialisten van de geest plaatst hij zichzelf. Ook hij gebruikt de geest, maar niet omdat dat het beste zou zijn of omdat de geest heilig is. Voor Ter Braak is de geest het enige middel, omdat hij fysiek te kort schiet en zonder die geest machteloos is. Hij vergelijkt zich met de vos Reinaert, die tegen de veel sterkere Bruun zijn geest gebruikt, omdat het nu eenmaal niet anders kan - niet omdat hij de geest hoger, dieper of mooier vindt dan lichaamskracht. Het hoofdstuk waarin Ter Braak hierover schrijft heet 'Een zonde tegen de heilige geest'. In Multatuli's onbevangen benadering van de specialisten zal Ter Braak zichzelf herkend hebben; Douwes Dekker lijkt zelfs Ter Braaks termen te gebruiken wanneer hij schrijft over het wegwerpen van de menselijke waardigheid.



Natuurlijk kende Ter Braak Multatuli's werk lang voordat hij *Politicus zonder partij* schreef. Zo wordt in het ‘Ter inleiding’ bij de verschijning van *Forum* (eind 1931) door de redakteuren Du Perron, Maurice Roelants en Ter Braak ‘een eerbiedig saluut’ aan Dekker gebracht. In Ter Braaks *Verzameld Werk* vindt men heel wat stukken over Multatuli; en dat is lang geen *volledig* werk. Niet opgenomen (maar wel vermeld in de evenmin complete bibliografie achterin deel VII) is b.v. een stukje tegen een professor, die in een Frans boekje over Nederland neerbuigend over Multatuli had geschreven en de Fransen liever Jo van Ammers-Küller en Ina

Boudier-Bakker te lezen wilde geven:

> *Had Multatuli toch maar zijn best gedaan verschillende generaties van één enkele familie te laten herleven* (zoals beide dames in hun boeken, E.F.) *in plaats van de generatie der Droogstoppels en Slijmeringen te vermoorden, dan had ook hij zijn schouderklopje mee naar Frankrijk kunnen nemen! Nu echter moet hij het tegenover de degelijke dames als dilettant afleggen om prof. S. aan het Legioen van Eer te helpen, als hij dat niet reeds lang heeft; en de enige auteur uit onze negentiende eeuw, waarop wij tenminste met enige trots zouden kunnen wijzen tegenover het buitenland, wordt aldus weer naar de rommelkamer verwezen om boete te doen voor de jongelui, die hem destijds wat luidruchtig en oncritisch bemind hebben. Het wordt werkelijk tijd, dat tegen deze culturele export belangrijke tariefmuren worden opgericht!*

In het herdenkingsjaar 1937, 50 jaar na de dood van Douwes Dekker, probeert Ter Braak zijn verhouding tot Multatuli vollediger te formuleren. Als aflevering van *De Vrije Bladen* verschijnt zijn boekje *Douwes Dekker en Multatuli*. De titel geeft de tegenstelling aan, die Ter Braak *ditmaal* hanteert. Hij plaatst 'Multatuli' tegenover 'Douwes Dekker', waarbij Douwes Dekker is: de schrijver, geboeid door het probleem van de menselijke waardigheid, los van de actualiteit van de dag, en Multatuli: de man van Lebak, de aanklager, de man die zijn recht zoekt waar hij het nooit zal krijgen. Ter Braak heeft veel moeite met de Multatuli-kant: hij houdt niet van deze schrijver die zich steeds opnieuw richt tot het publiek dat hij even vaak zegt te verachten. In *Douwes Dekker en Multatuli* vallen woorden als: vulgair, populair-pathetisch, 'volkse' toon, brochuretoon. Zijn neiging om alles aan iedereen uit te leggen maakt Multatuli soms 'onverdraaglijk door uitvoerigheid en herhalingen'. Het pseudoniem vindt Ter Braak 'larmoyant', het irriteert hem kennelijk zo dat hij dit een keer of vijf vermeldt.

Deze Multatuli-kant belemmerde volgens Ter Braak de ontplooiing van de kant-Douwes Dekker: die van de briljante schrijver over het probleem van de menselijke waardigheid. Je leest zelfs over 'het door Multatuli verduisterde moralistische genie Douwes Dekker'. Hoezeer Ter Braak ditmaal slachtoffer wordt van zijn vertrouwde methode van redeneren, blijkt uit de manier waarop hij Multatuli vergelijkt met Nietzsche. Hij komt dan tot de conclusie dat Multatuli 'als moralist (als "wetgevend" denker)' de mindere blijft, 'door gebrek aan methode, aan geestelijke discipline'. Bij Multatuli ontbreekt immers 'de denktucht der academie op de achtergrond'.

Het is niet nodig aan te komen met Multatuli's eigen idee 46 (ik geef wenken, geen regels) als je wilt laten zien hoe Ter Braak hier op gespannen voet komt met zijn eigen mededeling dat hij niet wil 'beweren, dat Multatuli anders had moeten zijn dan hij in werkelijkheid was'. Juist bij Multatuli is een tweedeling, als door Ter Braak beproefd, weinig verhelderend - de vergelijking met Nietzsche kan alleen gemaakt worden doordat het schrijverschap van Multatuli zo gereduceerd wordt dat het niet meer herkenbaar is. Multatuli is geen 'wetgevend' denker. Ook wanneer je het bijvoeglijk naamwoord weglaat, blijft er een kwalifikatie over die ik alleen aarzelend met Multatuli in verband zou willen brengen, en dat hij *als denker* de mindere is van

Nietzsche (of van Ter Braak) lijkt me een open deur (men zie over deze kwestie ook het stuk over Multatuli in *De schok der herkenning* van H.A. Gomperts).

Multatuli's eigen concrete situatie is aanleiding tot het schrijven van *Max Havelaar;* de aandacht voor de actualiteit van de dag blijft een belangrijke trek in heel zijn werk. Hij doet *altijd* een beroep op het publiek. Hij probeert het te veranderen, beklemtoont voortdurend dat hij geen schrijver is maar wil handelen. Zeker, Multatuli is - ondanks zijn nadrukkelijke verklaring - voor ons interessant als *schrijver*, zijn pogingen om (b.v. in de politiek) tot actie over te gaan zijn mislukt en moesten ook mislukken. Maar wanneer je deze onpraktische praktijkman gaat ombouwen tot een Nederlandse Nietzsche trek je de zaken scheef. ‘Nietzsche zou even weinig in staat zijn geweest de *Havelaar* of de *Wouter* te schrijven, als Multatuli de *Geburt der Tragödie* of de *Wille zur Macht'*, is het commentaar van Du Perron: ‘.....Maar van verkeerde nadruk gesproken: ik acht Multatuli, wat de *voordracht* betreft, - evenals Nietzsche zelf trouwens - bepaald te goed voor de *Zarathustra'*. Van dat laatste boek hield Ter Braak ook niet.

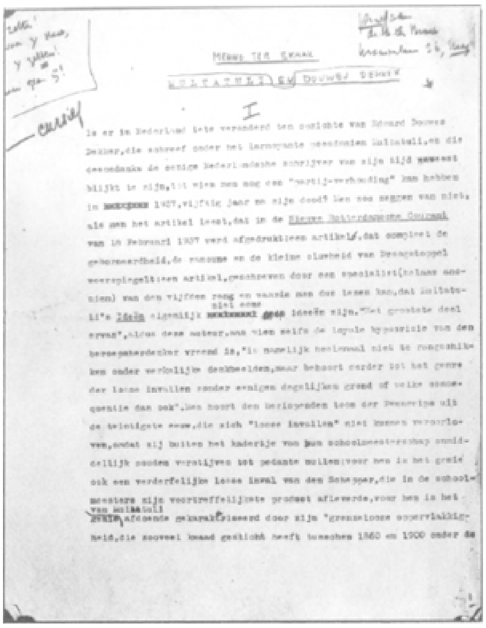
Ter Braak probeert in zijn boeken voor zichzelf te formuleren wie en wat hij is en waar hij precies staat. Multatuli's inzet is heel anders: hij wil recht voor de Javaan en voor zichzelf. Dat recht wil hij halen bij het publiek en het is eigenlijk niet zo gek dat Ter Braak, die voor *zijn* werk aan dat publiek geen boodschap heeft, hier raar tegen aankijkt. Een leraar, een zaaier die uitgaat om te zaaien (het motto van al Multatuli's

Ideeën-bundels) moest hem vreemd blijven. Ter Braak zag wel dat deze schrijver ver boven zijn tijdgenoten uitsteekt, maar hij ging niet van Douwes Dekker houden. Op 9 april 1937 schrijft hij aan Du Perron, dat in een complete uitgaaf van Multatuli de *Ideeën* naar onderwerp gerangschikt zouden moeten worden; dit onuitvoerbare voorstel maakt de indruk dat hij met dat werk niet erg vertrouwd was. Du Perron hoort later van Marsman dat Ter Braaks sympathie voor Multatuli was afgenomen naarmate hij verder werkte aan zijn brochure. Sprekend is ook wat Du Perron hem over *Douwes Dekker en Multatuli* schrijft: ‘Goed, maar niet van je beste. Slechte lezers kunnen denken dat je die M. toch maar matig vindt’ - slechte?

Multatuli, litho/1864.

Ter Braak heeft Douwes Dekker aan het eind van de dertiger jaren verdedigd in allerlei discussies over Multatuli's privéleven, die ik hier alleen maar vermeld. Hij raakte midden in de frontlinie toen hij in 1937 *Multatuli en zijn zoon* liet verschijnen, een serie onbekende Multatulibrieven. Die brieven zijn weer wel interessant, en dat boekje moet nodig worden herdrukt.

Met hetzelfde recht heeft Ter Braak aandacht gevraagd voor de *Duizend en enige specialiteiten*. Dit boek is de dupe van de grote roem van *Max Havelaar*, dat iedereen gelezen *moet* hebben. Vaak kent men dan van Multatuli verder nog slechts de geschiedenis van Wouter Pieterse, tenslotte niet meer dan een (ten dele voortreffelijk) stuk van zijn grote werk, de *Ideeën*. Je kunt het meeste van Multatuli ook alleen nog maar kopen in zijn *Volledige werken*, aparte uitgaven komen er zelden.



Bij Ter Braak zitten we met een al lang uitverkocht *Verzameld werk*, maar zijn voornaamste boeken zijn nog wel te koop. Soms verbaast mij dat, want zijn proza maakt op de meeste lezers van nu de indruk, datgene te zijn wat Ter Braak nu juist bestrijdt: dikdoenerij, quasi-geleerdheid en onnodig ingewikkeld. Zijn stijl, en vooral ook zijn redeneertrant, maken hem moeilijk toegankelijk. In het onderwijs ziet men er vaak vanaf om hem te behandelen - goedwillende leraren presenteren alleen zijn romans, wat mij minstens zo onbevredigend lijkt. Toch zijn er altijd lezers bereid tot de inspanning die Ter Braak vraagt. De verschijning van dit Bzzletin maakt duidelijk dat hij een..... publiek heeft, en dat het misschien groter is dan in zijn eigen tijd.

Rechtsboven: Eerste pagina van ‘Douwes Dekker en Multatuli’/1937.

‘Multatuli contra Busken Huet & Potgieter’? *Of: de brieven van* Menno *ter* Baak *aan* J. Greshoff *uit* 1937.

Sjoerd van Faassen

Een gemeenschappelijke, opvallende trek in artikelen die een beschrijving bevatten van de relatie tussen twee of meer schrijvers uit de kring rond het tijdschrift *Forum* is wel, dat deze beschrijvingen in het algemeen uitgaan van E. du Perron, waarbij dan de andere delen van de vergelijking gemeten worden aan de maat van diens persoonlijkheid.

Een voorbeeld van een artikel (in dit geval de relatie tussen Du Perron en S. Vestdijk behandelend) waarin dit met enig recht gebeurt, want immers stoelend op een uitspraak van Vestdijk zelf die tevens de titel van het artikel vormt, is Jaap Goedegebuure's ‘Mijn “raadsman” bleef, tot nader order, Du Perron’ (*Vestdijkkroniek*, september 1975, p. 56-64).

Voorbeelden van artikelen waarin dit ‘Du Perroncentrisme’ leidt tot slechtere resultaten, doordat de auteur ervan zich té zeer vereenzelvigt met zijn ‘held’ en daardoor de tegenover Du Perron gestelde auteur geen recht doet, zijn die van J.H.W. Veenstra, zoals ‘Du Perron en Franz Hellens’ (*Maatstaf*, mei 1973, p. 7-15) en zijn bijdrage aan het Greshoffnummer van *Tirade*, ‘Du Perron en Greshoff, een vriendschap vol misverstand’ (november 1973, p. 609-621).

De laatste twee artikelen vermeld ik niet zonder reden met enige nadruk, want hier spreekt de ‘officiële’ Du Perronbiograaf, wiens woord, in dit land waar nauwelijks kritisch gelezen wordt en waar op schrift gestelde meningen klakkeloos worden overgenomen, zwaar weegt. Zijn artikel wordt vermeld in de annotatie bij de mede door hem geredigeerde editie van Du Perrons *Brieven* op de plaats waar Greshoff voor de eerste maal optreedt als korrespondent (I, Amsterdam 1977 p. 424). Daarmee lijkt het alsof Veenstra's eenzijdige en daarom foutieve beoordeling van die vriendschap gekanoniseerd wordt.

tussen Du Perron en Greshoff, doet er goed aan de vooringenomenheid en eenzijdigheid van Veenstra's standpunt in gedachten te houden, waarbij wellicht de met een vooruitziende blik gemaakte opmerkingen (die feitelijk op Veenstra's Hellensartikel slaan) van Pierre H. Dubois in zijn bijdrage aan het Greshoffnummer van *Tirade* over deze literatuurbeschouwing, tot steun kunnen zijn.

Ik sta hier tamelijk uitgebreid bij stil, omdat ik in dit artikel een periode uit de vriendschap van Menno ter Braak en Jan Greshoff hoop te behandelen aan de hand van de brieven die de eerste aan de laatstgenoemde schreef. Het is hier misschien de plaats om te vermelden dat van de brieven die Jan Greshoff aan Menno ter Braak schreef slechts een luttel aantal, uit de jaren 1939 en 1940, bewaard zijn gebleven. Dát heeft de relatie tussen Greshoff en Ter Braak dan gemeen met die tussen Greshoff en Du Perron.

Toch zal Du Perron ook in dit artikel op de achtergond nadrukkelijk en soms luidkeels aanwezig zijn, want ik heb de brieven gekozen uit het jaar 1937, en het mag bekend worden verondersteld dat Du Perron in die tijd in Indië zijn Multatulionderzoekingen verrichtte waaruit veel van zijn onbehagen ten opzichte van de in Nederland

achtergebleven vrienden voortkwam. De kribbigheden van Du Perron aan het adres van Ter Braak zijn na te lezen in hun *Briefwisseling*

1930-1940 (IV, Amsterdam 1967), die aan het adres van Jan Greshoff zullen eerlang te lezen zijn in een van de komende delen van Du Perrons *Brieven*[1]. Hier dus de reakties daarop van Ter Braak aan Greshoff. Ik heb geprobeerd alle drie - Du Perron, Ter Braak én Greshoff - recht te doen, waarbij de kommer en de kwel van Du Perron in Indië[2] wel als verzachtende omstandigheid in aanmerking wordt genomen, maar niet wordt beschouwd als de maat der dingen.

Overigens moet daarbij nooit uit het oog verloren worden dat Greshoff en Ter Braak, met Jan van Nijlen, H. Marsman, André Malraux en Pascal Pia tot de vrienden van de *eerste rij* van Du Perron behoorden, in tegenstelling tot bijvoorbeeld Slauerhoff, Roland Holst, Willink en Vestdijk, die de *tweede rij* bevolkten[3].

In 1937 hadden zowel Greshoff als de zeventien jaar jongere Ter Braak al eens kennis gemaakt met de soms ongenadige, maar altijd oprechte scherpte waarmee Du Perron de letterkundige produkten van zijn vrienden beoordeelde.

Greshoffs dichtbundel *Mirliton* (1932) vond geen genade in de ogen van Du Perron, aan wie de bundel nog wel opgedragen was. Hij schrijft daarover aan Greshoff: ‘Donker [d.i. N.A. Donkersloot] krijgt verdomd in zekere zin gelijk dat je je eigen epigoon bent geworden! (.....) De dingen die je te zeggen had, heb je honderdmaal gezegd, en zonder veel variatie: er komt tenslotte een toon uit van *welbehagen* dat je zoo'n “gedallesde” vent bent, die schreeuwen kan: “Ik ben geen arrivé! ik ben lekker geen arrivé!”’[4]. Ook zijn essaybundel *Critische vlugschriften*, inderdaad een wat slordig bijeengeraapte verzamelirig artikelen uit 1935, werd door Du Perron de grond in geboord met de opmerking dat het Greshoffs allerslechtste werk tot dan toe is, ‘vol herhalingen, vol waarheden als koeien, vol fraaie discoursen’. Maar als Greshoff daarop nederig en schuldbewust reageert, en toegeeft een slecht kriticus te zijn, is dat niet, zoals Veenstra ten onrechte meent, een bewijs temeer van zijn minderwaardigheid, maar eerder een blijk van Greshoffs vermogen zichzelf te relativeren - naast een tot sympathie strekkende onzekerheid en kwetsbaarheid.

Ook Ter Braaks werk begeleidde Du Perron met een niet aflatende stroom aanwijzingen en opmerkingen, die een voorlopig hoogtepunt vonden in zijn bezwaar tegen Ter Braaks in 1933 verschenen roman *Dr. Dumay verliest*.....: ‘het boek zou helemaal van “ons” zijn, als er niet toch die “gezellige” vlotheid in zat, zooals “men” die in Holland hebben wil, en zooals er nu toch al zóóveél in je boek zit, dat men zich op enkele ogenblikken afvraagt (.....): “waarin verschilt *dit* nu van de Holl. romantraditie?”. Kan je dat bij herlezing er niet wat uitwerken?’ (*BW* I, p. 272).

Gezien de bereidwilligheid van Greshoff en Ter Braak om Du Perrons oordeel recht te doen en het gemak waarmee zij zijn kritiek inkasseerden, doet het merkwaardig aan dat Du Perron vanuit Indië hevig tegen hen fulmineerde toen zij eens kritiek op hem hadden. Zowel Greshoff als Ter Braak hadden bezwaren tegen het *Scheepsjournaal van Arthur Ducroo* van Du Perron, wat door hem ter plaatsing in *Groot Nederland* was opgestuurd. Greshoff, sinds 1935 redakteur van dat tijdschrift, had na de ineenstorting en uiteindelijke ondergang in 1935 van *Forum* altijd op de meest loyale wijze de kolommen van zijn tijdschrift voor Ter Braak en Du Perron opengesteld, maar had natuurlijk de plicht - niet eens als tijdschriftleider, maar meer als vriend - Du Perron op zijn bezwaren te wijzen.

Op 14 februari 1937 schreef Ter Braak daarover aan Greshoff[5]:

Dank voor alle brieven, brieven van Eddy (die ik met gelijke post afzonderlijk *retourneer!) en zijn journaal. Over dat journaal, dat ik Zondag las, ben ik het* in beginsel *geheel met je eens. Het* drama *dat E. toch in deze ontmoeting met gewone menschen heeft willen leggen, ontbreekt volkomen, en het geheel is veel en veel te lang voor de materie die er aan ten grondslag ligt. Het is inderdaad een hopeloos geval, wat deze verhouding tot de maatschappij betreft. Vooral, omdat hier geen Lebak-affaire aan voorafgaat, die het 'complex' wettigt, tot op zekere hoogte. De man die over deze wezens oordeelt, zou althans eerst de moeite genomen moeten hebben ze als iets meer dan varend toerist te bekijken. Langzamerhand zou men E. werkelijk kunnen gaan verwijten, dat hij een martelaarschap aankweekt, dat nog nergens door een serieus experiment (of zelfs poging daartoe) wordt gemotiveerd (.....) Dĭt gemis aan de simpelste tactiek, zonder dat hij ooit geprobeerd heeft in hoeverre deze 'gewone menschen' onhandelbaar en 'laag' zijn, is een bedenkelijk iets, lijkt mij; niet vanwege de zaak als zoodanig, maar omdat het ieder perspectief op een ontwikkeling na 'Het Land van Herkomst'*

schijnt af te sluiten. Het moederskindje moest nu toch eindelijk eens dood gaan. Ik zal E. zelf hierover (wat minder cru, maar toch precies) schrijven. Overigens vind ik deze scheepsnotities niet zoo banaal *als jij, vaak zelfs amusant en niet geheel van belang ontbloot. Maar de mentaliteit is een onverdragelijk iets (.....) Drukken van deze bladen lijkt mij ook overbodig. Het belang voor het publiek zou hier pas komen post mortem Du Perronis.*

Zijn belofte zelf zijn bezwaren aan Du Perron uiteen te zetten, kwam hij na, want op 25 maart schreef deze Ter Braak:
Je philosophische verklaring van mijn tegenzin in 'gewone menschen' las ik met veel belangstelling; al was 't alleen maar om het verschil met de reactie van Jan, die er Justus van Maurik in proeft (in mijn ms.). Nu neem ik aan dat dit ms. dus heel slecht is, veel te lang, onbeduidend, gegeven de kakkerlakken die ervoor 'poseerden', maar Justus v. M. is het niet, *om de beteekenis al niet (.....). Ik begrijp overigens niet waarom je (jullie) absoluut een voortzetting van* Ducroo [bedoeld is *Het land van herkomst,* waarin Ducroo als hoofdpersoon figureert] *willen zien in dit scheepsjournaal. Het is, àls je 't zoo wilt zien, dan nòg geen herkauwen, maar juist nieuw voer, nieuw vee! (BW* IV, p. 113), waarop Ter Braak op 5 april aan Greshoff schreef dat het te merken is dat Du Perron de kritiek eigenlijk niet wenste te slikken, gevolgd door de verzuchting: 'Deze kant is toch werkelijk wel de minste van Z.Ed.!'.

Na deze inleidende schermutselingen komen we bij de 'grote' ruzie over Multatuli. Het is daarbij nodig te weten dat Ter Braak in de reeds aangehaalde brief van 17 februari ook aan Greshoff schreef over een artikel betreffende Multatuli dat hij van Du Perron ontvangen had voor *Het Vaderland*[6]*: Ik ontving intusschen van Z.Ed. een* uitstekend *artikel over de Lebakquaestie (.....) Maar ook daarin heb ik telkens hatelijkheden moeten schrappen en veranderen, die in een krant onmogelijk hunnen opgenomen worden; onder het bewerken werd ik ook verdomd kriegel, aangezien een* beetje *menschenkennis bij E. mij die tijdroovende bezigheid had kunnen, besparen.*

Greshoffs congenialiteit met Du Perron lag meer op het vlak van Larbaud dan op dat van Multatuli, om met die twee figuren twee heel verschillende soorten literatuur te karakteriseren.

Kun je van Greshoff nog zeggen dat Multatuli hem maar matig interesseerde - ik ken althans uit zijn werk bijna of helemaal geen verwijzingen naar hem, Ter Braak kan een zekere mate van deskundigheid in zake Multatuli niet ontzegd worden. Niet alleen schreef hij in *Het* publiceerde hij als cahier van *De Vrije Bladen* zijn korte studie *Douwes Dekker en Multatuli (VW* IV, p. 197-202) en verzorgde hij de uitgave van *Multatuli en zijn zoon. Brieven van Multatuli aan J. van der Hoeven.*

Toen dan ook in het juninummer 1937 van *Groot Nederland* door Greshoff het laatste deel van J. Saks' Multatulistudie, 'Het ontslag van Ed. Douwes Dekker als assistent-resident te Lebak' werd opgenomen, en Ter Braak over die aflevering aan Greshoff schreef dat hij Saks weliswaar op een misvatting kon betrappen, maar dat hij deze laatste studie toch het beste vond, 'en in het soort is deze critiek m.i.

volkomen fair' (22 mei 1937), was dat niet een terloopse mening, maar een die gebaseerd was op zijn eigen bemoeienissen met Multatuli.

De marxist J. Saks[7] had van 1919 tot 1927 herhaaldelijk over Multatuli gepubliceerd in *Groot Nederland,* totdat, zoals de toenmalige redakteur van dat tijdschrift Frans Coenen hem in 1928 schreef, de lezers genoeg hadden van zijn artikelen. Greshoff, Coenens opvolger, loste in 1937 een belofte van Coenen aan Saks in door alsnog het vervolg van diens artikelen te publiceren. Saks trof het echter slecht dat Du Perron net in deze periode zijn Multatuli-studie, *De man van Lebak,* waarin hij Douwes Dekker als ambtenaar behandelde[8], gereed had. Du Perron herkende in Multatuli een dramatische konstellatie: 'Dat was de konstellatie van de vreemde snoeshaan, het uit Indië komende buitenbeentje tegenover de degelijke hollandse burgerheren. In het kontrast tussen de geboren schrijver met zijn uitheemse temperament en de angstige reserve van de hollandse letterkundigen herkende hij het drama dat hij zelf beleefde.'[9]. Het is dan ook niet verwonderlijk dat hij Saks' droge, niethumoristische en slechts bij goed lezen persoonlijk-betrokken blijkende interpretatie van Multatuli afwees: 'Saks *is* scherpzinnig, maar als een gediplomeerd boekhouder.' (brief aan Greshoff, maart 1937; Deprez, p. 209).

Rechtvaardigt dat zijn afwijzing van Saks, zijn afwijzing van Greshoff komt wat onheus over:

> *(.....) wil je mij s.v.p. nu het stuk pas in Aug. erin komt, een proef zenden..... van* Mult. Naleven? *Ik ben er absoluut op gesteld - na een gesprek met Samkalden ook, gister, die het stuk van Saks in* G.N. *las (ik nog steeds niet!) en er stomverbaasd over was dat* jullie *dat hadden opgenomen.*

Om op dat artikel te antwoorden. Dat gaat het beste nog in datzelfde stuk (.....) In Godsnaam! ik *heb dit niet gewild (.....) De heer Saks is Jan Lubbes die met een duimstok een vulkaan verkleinen wil. Ik vind 't gewoon* rot *dat* G.N. *'s mans gekritiseer opnam.* Waarom? (briefkaart aan Greshoff, 2 juni 1937; Deprez, p. 211).
Feller nog op 23 juni: *Alvorens over te gaan tot prettiger dingen, kom ik terug op de Saks-historie, omdat het wel lijkt dat ik òf ontzettend onduidelijk schrijf òf dat jij, zoodra een geval als dit zich voordoet, van een zoo mauvaise foi wordt dat begrip* voorkomen *wordt. Ik sta althans even vreemd tegenover de geestesgesteldheid waar jij nu blijk van geeft, als jij tegenover de mijne. M.a.w. ik begrijp er niets van* dat *je me niet begrijpt! Allereerst: er is m.i. geen sprake van dictatorachtigheid van mijn kant, noch van de meening van E. du Perron alleen. Er bestaat, dacht ik, voor* ons, *voor jou, Menno en de 'onzen' een Multatuli, en het stuk van Saks is daar een pietluttige Janlubbesachtige bevuiling van (.....). Ik verwijt jou, jullie, dat stuk geplaatst te hebben omdat het doet veronderstellen dat* G.N. *het met deze opvattingen van Saks eens is, en omdat* G.N. *zijn medewerking heeft verleend; verder niets (.....). Je theorie van objectief tijdschriftleiderschap aanvaard ik geen moment. Jij bent leider van het tegenwoordige* G.N., *en het tegenwoordige* G.N. *is wat het is, omdat jij Jan Greshoff bent. Als jij niet jij was, wij niet wij, en dùs* G.N. *geen* G.N., *was alles best geweest. Nu heb je je, èn als Jan Greshoff èn als leider van* G.N., *tegenover* onze *(ik zeg niet* mijn*) trouw aan Multatuli misdragen (.....). Dit heeft met dictatorschap niets, hoegenaamd niets, te maken, en alles met fair play onder strijdkameraden. Saks is een Jan Lubbes en zijn bevuilerij van Multatuli is òns* G.N. *onwaardig. Als je dit niet voelt, is er iets bij je afgestompt (.....)*[10].
Ter Braak zag de zaak iets genuanceerder: *Hierbij je brief van Eddy terug. Ik kan volkomen meegaan met je antwoord. Wel deel ik zoo ongeveer zijn opinie over de stukken van Saks (in dien zin, dat ze mij erg tegenvielen als documentenwerk, en in vergelijk met wat hij vroeger schreef), maar ik vind ze tevens zeer behoorlijk, aangenomen dat het een soort wetenschap is, die mij zonder nieuwe documenten tamelijk steriel lijkt (.....)* [cf. echter zijn brief van 22 mei] *Maar daarom gaat het bij Eddy kennelijk niet. Hij wil niets kwaads van Multatuli horen van* deze *pietepeuterige kant, en dat lijkt inderdaad op dictatuur. Afgezien nog van het feit, dat Coenen reeds de 'aannemer' is geweest.*
Ik voor mij zie altijd de Saksen zoo graag aan het kliederen met hun kleine bewijsjes, die geen centimeter kunnen verkleinen van het formaat van Multatuli, hoeveel moeite zij zich ook geven. Daarom kan ik die woede van Eddy ook niet begrijpen, laat staan deelen; hij identificeert zich met Multatuli, goed, maar ik identificeer mij dikwijls onwillekeurig met Nietzsche en weet zeker, dat ik best een peuterstuk van laat ons zeggen Wolff in Gr. Ned. zou kunnen verdragen, zonder mij daarom een verrader te voelen. Enfin, het is een imponderabile, en het is best, dat je niet boos, maar sec geantwoord hebt. (17 juni 1937; vgl. ook *BW* IV, p. 151-153).

Bijna een maand later, op 15 juli, schreef hij Greshoff:

> *Heel wat meer piekeren kostte mij de brief van Eddy, ik kreeg er twee, als antwoord op de mijne, en vervolgens vond ik in het exposé, dat je mij zond, nog eens een proces-verbaal. Het is een hopeloze geschiedenis, want ik zie voor het oogenblik geen kans hem te antwoorden. Blijkbaar werkt hij met een eere-code, waarvan ik de teekens niet begrijp. En in geen geval begrijp ik deze soort vriendschapswijsheid, die bij het eerste het beste incidentje bereid is aan 'verraad' (.....) te gelooven. Ik kan die brieven met geen mogelijkheid herlezen; maar ik neem me voor om, zoodra ik rust heb, Z.Ed. te antwoorden en te probeeren 'over de zaak heen te schrijven', maar voorlopig neem ik het niet. Dit soort nonconformisme, waarvan ik de waarde wil erkennen, verliest zijn waarde, zoodra het voor de consequentie van de* zelfmoord *terugdeinst; het wordt anders een soort hypocrisie van den onafhankelijken mensch, die geen enkele afhankelijkheid meer wenscht te dulden. Dit zou het eenige waarachtige zijn, wat ik Eddy* nu, op dit moment, *te schrijven had. Maar ik durf die verantwoordelijkheid niet op me te nemen, omdat ik hem moedig genoeg acht om serieus die zelfmoord-consequentie te gaan overwegen (.....). Als hij meent, dat jij 'verraad' pleegde en ik hem te 'nobel' ben, kan ik daar niet meer op ingaan. Maar ik vind het erg beroerd.*

Wie deze passage leest in het licht van Ter Braaks eigen zelfmoord in 1940, zal een zekere ontroering niet kunnen onderdrukken. Ze vormt in ieder geval een overtuigend bewijs van zijn waarachtigheid en oprechtheid in deze affaire. met feilloze precisie analyseert hij de faits et gestes van zijn vrienden, zonder echter zijn sympathie voor hen te verliezen. Ook in de volgende passage, geschreven nadat de vriendschap - om erger te voorkomen - met Du Perron opgeschort was,

treft mij de objektieve, koele, zakelijke toon, waarmee hij de brieven van Du Perron beoordeelt.

> *De brief van Eddy (dien ik nog even hier houdt, voor antwoord mijnerzijds) is een veeg teeken, al was het alleen om den lengte. Ik geloof dan ook, dat je geen succes meer zult hebben met hartelijke of conciliante antwoorden, want hij wil deze quaestie op de spits drijven, omdat hij er een bewijs in ziet van zijn (half en half begeerd) isolement en van onze degeneratie als 'Nederlandsche letterkundigen'. Ik ben van dezen brief toch nog geschrokken, omdat ik nog niet had gemerkt dat het zoo diep bij hem zat. Er is maar één middel, om alles te verhelderen, zoover mogelijk:* hard tegen hard. *Ik zal hem ook in die geest schrijven.*
> *Duidelijk is hier een* primaire rancune, *niet tegen ons, maar tegen het leven. Het middel om die rantune te compenseeren, is de élite-idee der 'enkele fijne luiden'. Daaraan houdt hij met hand en tand vast, en hij heeft er zelfs beleedigende insinuaties voor over om mij van de heiligheid van dat standpunt te overtuigen: op deze rancune wordt in het geval Saks (.....) geborduurd, omdat die feiten hem een motief aan de hand doen zijn isolement te 'willen'. Multatuli contra Busken Huet en Potgieter: zoo ongeveer, denk ik, stelt hij zich dit duel voor (.....) In twee vorige brieven heb ik nog gepoogd een andere toon aan te slaan (wel scherp, maar tegelijk toch verzoenend); ik twijfel er niet aan, of ze zullen nieuwe argumenten voor zijn wantrouwen worden. Het is een* hopelooze *zaak, en de eenige troost is nog:* dit moest eens komen. *Latent was de tegenstelling er altijd, maar ze werd door gemeenschappelijke oppositie tegen gemeenschappelijke vijanden op den achtergrond gedrongen en, bovendien, door het vriendschapsgevoel (waaraan ik* nog *vasthoudt) 'gesublimeerd'.* (30 juli 1937; vgl. zijn niet-verzonden brief aan Du Perron, *BW* IV, p. 162-164).

Als Du Perron vervolgens aan Jan Greshoff als compromis, te zijner genoegdoening, voorstelt om hem de inmiddels onder de titel *Eduard Douwes Dekker* gebundelde Multatulistudies van Saks te laten bespreken, is het tekenend voor de van elke rancune verstoken houding van Jan Greshoff dat die er alles voor voelt om door deze bespreking de zaak in het reine te brengen. Ter Braak stelt zich echter veel scherper en onverzoenlijker op:

> *Het spijt mij, dat ik niet deelen kan in je vreugde over de laatste brief van Eddy (dewelke hierbij retour). Ik sluit, voor jou ter lezing, ook in den niet verzonden brief, dien ik aan Eddy had geschreven; ik* zal *hem ook niet verzenden, maar de juistheid van mijn hypothese lijkt mij door deze laatste 'edele' reactie van hem akelig bevestigd, hij is wel zoo goed, je al je dommigheden en gemeenheden te vergeven,* als *je (nieuw ultimatum) hem dat boek van Saks ter recensie stuurt. Anders* zweert *hij je, blijf je de gemene palurk, waarvoor hij je gehouden heeft. Een fraaie manier van vriendschap betuigen! Ik noem dit eerder de* chantage *door de vriendschap, en ik zou me niet vernederen door* dit *ultimatim aan te nemen. De zelfgenoegzaamheid van den elite-mensch, waarop ik hier wordt*

> *getracteerd, de onfeilbaarheid van den eenzamen Grooten Onafhankelijke, die door zijn vrienden wordt voorgejokt en hen bij de gratie Gods toch nog wil terugnemen in zijn stralende regionen: ik* spuug *ervan, momenteel (.....).*
> *Een* gesprek, *dat waarschijnlijk alles zou ophelderen en dat mij veroorloven zou de* harde *dingen aan zijn adres te zeggen, die ik op dien afstand niet schrijven wil, omdat hij ze toch verkeerd uitlegt, is onmogelijk, dus: ik zwijg voorlopig. Hij mag dan in zijn edele rol gelukkig zijn, van mij zal hij geen last meer hebben; en op voorwaarden in genade te worden aangenomen, ik* pas *ervoor.* Wij *mogen Z.Ed. geen enkele, zelfs niet de bescheidenste voorwaarde stellen;* hij *heeft het recht (of de aanmatiging)* jou *(subs. mij) met de vernederendste condities tot de orde te roepen! Het is fraai. Ik ben benieuwd naar je reactie op dezen brief.*
> *Als je gevoel of je trots er zich niet tegen verzet, kan ik het voor Gr. Ned. alleen maar een geluk noemen, als je hem die boekbespreking toevertrouwt.* Mijn *trots komt hier zoozeer in verzet, dat zelfs het belang van het beste tijdschrift mij dat niet zou veroorlooven.* (19 augustus 1937).

Een bespreking door Du Perron van Saks' *Eduard Douwes Dekker* is niet verschenen in *Groot Nederland.* Wèl zou hij Saks te vuur en te zwaard bestrijden in het vervolg op *De man van Lebak: Multatuli, tweede pleidooi,* dat in 1938 verscheen (*VW* IV, waar deze studie verwerkt is in de herschreven versie van *De man van Lebak*). Beschouw je Du Perrons kritiek op Saks in het licht van de volgende passage uit een brief aan Jan Greshoff: ‘Welnu Jan, zet nu alle eigen ideeën opzij en *geloof* mij, blindelings, als ik je zeg: Multatuli is voor mij een *vriend,* zoo levend als eenige levende vriend, jij of Menno bijv.’, dan wordt veel van wat op het eerste gezicht als onredelijk aangemerkt zou kunnen wor-

den in zijn brieven begrijpelijk. Voeg je daarbij het totale isolement waarin hij in Indië opgesloten zat, dan kun je een gevoel van kompassie niet onderdrukken. Zijn werk aan de Multatulistudies krijgt voor hem in deze situatie een zo ingrijpende betekenis, dat hij, nu zijn vrienden hem hierin niet volgen, een gevoel krijgt, en misschien wel moest krijgen, door zijn vrienden in de steek gelaten te worden. 'Zonder *deze* vriendschap en deze aanwezigheid zou ik 't hier in Indië niet te harden vinden', schrijft hij nog in dezelfde brief aan Greshoff (6 augustus 1937; 's-Gravesande, p. 159).

Maar zie je Du Perrons kritiek op Saks los van zijn persoonlijke misère, dan is er toch wel wat te zeggen voor het afgewogener oordeel daarover van Annie Romein-Verschoor of P. Geyl[11]. Ter Braaks en Greshoffs vasthoudendheid in deze is hun niet kwalijk te nemen. Hooguit hebben zij de mogelijkheid gemist of voorbij laten gaan Du Perrons omstandigheden bij hun reakties op zijn brieven te betrekken. Vooral Ter Braak zag de - tijdelijke - breuk als iets onvermijdelijks en definitiefs:

> *Deze verwijdering is op dit moment niet te ontlopen. Ik heb zelf het gevoel dat den invloed, dien ik jaren lang van Eddy heb ondergaan, is uitgewerkt (.....). Een al te intieme vriendschap, die secundair geen intieme intellectueele gelijkgezindheid heeft meegebracht, wordt door het 'splijten' van dat secundair-intellectueele op een zeker moment ook aangetast; omdat men van elkaar 100% wil. Ik heb goede hoop, dat (.....) ook deze menschelijke relatie haar recht zal hernemen. Zoomin als ik destijds Dick B*[*innendijk*] *een handbreed heb toegegeven omtrent zijn poëzie-'leer', zoomin ben ik daarom nu van plan Eddy een vingerkootje toe te geven inzake zijn élite-'leer', die ik hardgrondig verwerp (.....). Maar hier sta ik, ik etc. Ik neem aan, dat, afgezien van de voorgrond-kul, Eddy er ook zoo over denkt, wat zijn élite-begrip betreft. Dat moet uitgevochten worden.* (17 augustus 1937).

Na enige tijd van zwijgzaamheid, draait echter ook Ter Braak bij:

> *Ik kreeg zoo juist ook een briefje van Eddy, waarin hij van het 'geschil' in het geheel geen gewag maakt. Ik zal hem nu maar weer eens schrijven, in de hoop, dat hij werkelijk geen rancune meer heeft over de sakserij en schieterij (.....). Maar met dat al: hij is toch de man van andere dingen dan deze kifeterij. En wie weet met wat voor Indische kerels hij daar opgescheept zit.* (9 september 1937). En weer enige tijd daarna:
> *De brief van Eddy is erg aardig. Hij moet inmiddels mijn brief al hebben (.....). Maar hoe ter wereld is het mogelijk, dat deze zelfde man ons twee maanden geleden voor alles wat leelijk was uitmaakte?* (1 oktober 1937).

Als Du Perron zijn 'verweerschrift' tegen Saks bij *Groot Nederland* inlevert, klaagt Ter Braak echter weer:

> *Je zult uit deze brieven zien dat hij ca. 80 pag. geschreven heeft nu weer tegen Saks c.s. en over het ravijn. Ik had gedacht, dat hij in 6-8 pag. nog even een samenvatting zou geven van wat de critiek op zijn boek had*

> *'opgeleverd' (.....); maar deze uitdijing lijkt me toch op het maniakale af, en vermoedelijk alleen nog geschikt voor een (niet bestaand) tijdschrift, uitsluitend gewijd aan Multatuli (zooiets als de Vondelkroniek van pater Vondelboer). En waarom hij zich nu speciaal tot mij wendt? Ik heb over Gr. Ned. niets te zeggen, maar ik vermoed, dat je voor deze groote toezending wel weinig zult voelen.* (2 maart 1938).

Als *De man van Lebak* dan eindelijk verschenen is, en door Jan Greshoff gelezen is, schrijft Du Perron hem naar aanleiding van zijn kritiek:

'Maar je verbaast me voortdurend, den laatsten tijd. (.....) nu met je verklaring dat *De M. v. Lebak* zoo vreselijk vervelend was. Eig. moet je Multatuli ook niet (al ben je hier en daar aan hem verwant!), dit klopt ook met alsmaar overlezen en toch niets vatten van de vileinigheid van Saks. En nu schrijf je over *De M. v. L.* alsof het alleen uit "nauwkeurige confrontaties en verificaties van feiten" bestond; alsof het niet ging om de waardebepaling van een karakter (.....)' (26 februari 1938; 's-Gravesande, p. 160).

Het is overigens aardig om te lezen wat Greshoff daartegen in te brengen heeft:

> *Beste Eddy, Thuiskomende uit Putten vond ik je lange brief; welke ik met opzet niet dadelijk beantwoord heb. Ik moest de inhoud eerst met mezelf verwerken, om zonder een zweem van boosheid of prikkeling te kunnen antwoorden;* ik *zit hier nu heel alleen in een hotelkamer nog wat na te kuren en heb er de tijd voor je op mijn gemak te woord te staan. Het lijkt mij noodig nogeens alles na te gaan. Vroeger hadden we verschil van meening, welke tot niet zelden wat al te geanimeerde discussies aanleiding gaf, doch immer op de basis van een wederzijdsche vriendschap. Daar heb je verandering in gebracht en nu is daarmede m.i. de geheele situatie volkomen gewijzigd. Ik kan niet beter doen, om je mijn bezwaren duidelijk te maken, dan de toestand om*

te draaien. Er verschijnt van mij een boek 'In Allen Ernst', dat ik met onnoemelijk veel plezier heb samengesteld en waar ik, voor het oogenblik nog, veel schik in heb. Als dat uitkomt stuur ik natuurlijk dadelijk per avion een ex. naar mijn beste vriend en ik popel van ongeduld naar zijn oordeel. Op een goeden dag komt het en het blijkt een afbraak te zijn, hartelijk gesteld, maar niettemin krachtig. Hoe zijn mijn reacties? Ik begin met totaal verslagen te zijn en mijn kritikus over de geheele linie gelijk te geven. Ik kan niets en ben te oud om het nog te leeren etc, etc: je kent die stemming. Maar na eenige ellendige dagen, begin ik tegen de stroom op te roeien en met mijn text in de hand stel ik in een brief een verweer op. Die heeft mijn vriend onderschat, dàt heeft verkeerd opgevat, hier is hem een m.i. duidelijke toespeling ontgaan, ginds heeft hij niet juist gelezen. En aldus ontstaat een debat, dat hoog kan loopen en ver worden doorgevoerd. Maar het zou nooit *en onder geen omstandigheid bij mij opkomen, hoe ik mij ook miskend en verkeerd begrepen achtte, om mijn vriend een rancuneuze lubbes te noemen, die slechts een verzachtende omstandigheid kan putten uit zijn geestelijke en moreele aftakeling. Ik citeer dit niet als een speciale braafheid mijnerzijds! De zaak is anders: ik zou zooiets* nooit *zeggen, eenvoudig omdat ik het* niet *meen en als ik het wel meende, zou mijn vriend mijn vriend niet meer zijn.*

Nu komen we op het echte geval terug. Mijn vriend kondigt mij een boek aan, dat ik lees zooals ik alles van hem gelezen heb en lees niet zonder vooroordeel. Ik heb zoo'n vertrouwen en zoo'n genegenheid voor hem en zijn werk, dat ik a priori al begin te lezen met de overtuiging, dat het iets héél goed moet zijn. Al lezende echter voelde ik een teleurstelling bij mij opkomen. Het boek leek mij de gang van zijn vorige werken te missen en ik verveelde mij. In plaats van een ononderbroken genot, dat ik mij had voorgesteld, werd het mij een plicht. Ik kwam nu te staan voor deze kwestie, welke voor mij geen kwestie was, moet ik er losjes overheen glijden of duidelijk blijk van mijn teleurstelling geven? Ik neem graag aan, dat ik de juiste kijk op dit werkje mis, dat ik de juiste bedoelingen niet voel en de beteekenis ervan onderschat. Dat zijn dingen, welke voorkomen en waar niemand onbereikbaar voor is. Ik accepteer dus volkomen, dat mijn vriend met het vuur hem eigen, zijn werk tegen mij verdedigt. Maar, en hier komen we aan de kern van de kwestie, uitgaande van mijn goede trouw als de natuurlijkste zaak ter wereld. Discussie en zelfs terechtwijzing aanvaard ik gaarne van een vriend, dwz van iemand, die mij door en door vertrouwt en wéét dat ik ook in mijn vergissingen hoe erg ook, te goeder trouw ben. Blijkt, gelijk in dit geval, dit vertrouwen afwezig, dan is er voor mij geen aanleiding verder te redekavelen, dan de êênige basis voor een discussie, de wederzijds erkende gelijkwaardigheid vervallen (.....).

Om misverstand te voorkomen, wil ik dus nogeens kort mijn bezwaar herhalen. Ik heb mij gestooten en me een leelijke wond gehaald aan het feit, dat je eenige reserves tegen je boek niet toeschrijft aan onjuist inzicht, maar dat je er rancune en lubbeseij uit distilleert. Dat ik mij vergis ben ik bereid ten allen tijde aan te nemen; maar twijfel aan mijn goede trouw en nog wel tegenover mijn beste vriend accepteer ik niet. *Een dergelijke*

twijfel is voor mij het onomstootelijk bewijs van een verzwakking der vriendschappelijke gevoelens bij hem die die twijfel voelt (.....).
Het lijkt mij een wat al te eenvoudige oplossing van alle problemen en moeilijkheden, wanneer je iedere afwijzing eenvoudig op de rekening van rancune en lubbusisme schuift; maar wanneer je tot die maatregel overgaat moet je consequent zijn en al die kwaadaardige stompzinnige fittersmet-bijbedoelingen uit je gezichtskring bannen. Ik mijnerzijds kan niets anders doen dan je de verzekering geven, dat een kleine litteraire teleurstelling niet in staat is mijn gevoelens van vriendschap, noch mijn bewondering, noch mijn onaantastbaar vertrouwen aan te tasten. Bij je boek heb ik een teleurstelling gevoeld omdat mijn verwachtingen te hoog gespannen waren en andere richting dan de jouwe uit gingen. Het spijt mij, dat deze feiten, voor jouw gevoel, niet samen kunnen gaan met een volkomen goede trouw en zuivere bedoelingen (8 april 1938).

Ik moet toch eerlijk bekennen dat ik deze oratio pro domo van Greshoff wel kan appreciëren als een standpunt waar híj recht op heeft. Ter Braak was het overigens in zijn afwijzing van *De man van Lebak* niet met hem eens:

Wat het geding Multatuli betreft, sta ik toch grootendeels aan Eddy's kant. Ik kan niet je bezwaren deelen, voorzoover ze principiëel zijn, en ik vind de bezwaren, die ik erken, niet principiëel. Het boek heeft mij geboeid, het is apologie, die door de feiten heen 'straalt'. Maar dat is après tout een quaestie van gevoel; ik geloof dat jij de 'kant Erich Wichman' in Multatuli zoozeer ziet domineeren, dat je zijn andere eigenschappen daardoor *te gering acht. Ik voor*

mij zie wel Erich Wichman in M., maar niet als essentie van zijn persoonlijkheid. (19 maart 1938, waarbij 'Erich Wichman' dan de notoire querulant vertegenwoordigt, naar ik aanneem.

Ter Braak (r.) en Greshoff.

Hoewel de wrijvingen niet voorgoed verdwenen waren - later zouden Du Perron en Greshoff nog onenigheid krijgen over Du Perrons *Blocnote klein formaat* - was de lucht toch zover opgeklaard dat de vriendschap herstelde.

Op 30 augustus 1939 schreef Greshoff aan Ter Braak: 'De vele wrijvingen, welke ook ik met Eddy gehad heb, schrijf ik toe aan de afstand en het schriftelijke communicatiemiddel. Wanneer wij over al die kwesties hadden kunnen praten, zou er geen mot uit ontstaan zijn (.....). We moeten hem nu maar nemen, zooals hij is. Hij hééft kanten, welke op ieder normaal zenuwstelstel prikkelend werken. Maar daar staat zoo *onnoemelijk veel goeds* tegenover.'

Is dit nu een 'vriendschap vol misverstand', of, zoals Veenstra het in zijn *D'Artagnan tegen Jan Fuselier* noemt, een bewijs van Greshoffs 'geringe en achter stokpaardjes slepende kritische inzicht, zijn onstabiele waarderingen, zijn anders hanteren van de balans van vriendschap en risiko, zijn onvermogen ook om voor waarden te "staan", zoals Du Perron dat kon' (p. 44)? Ik meen dat de waarden waar Greshoff voor stond wél duidelijk uit dit konflikt naar voren komen, althans voor wie met iets anders dan oogkleppen voor leest. Naar mijn mening komt uit heel Greshoffs houding een hoog te schatten tolerantie ten opzichte van zijn vriend Du Perron naar voren, Ter Braaks brieven aan Greshoff zijn er om dat standpunt te ondersteunen. Greshoffs opmerking over Ter Braak: 'Het diepgaande verschil tusschen Ter Braak en Du Perron was dus niet een verschil van opvatting of oordeel over wezenlijke aangelegenheden van geest en wereld, doch uitsluitend een verschil van temperament en dus van rhytme'[12], geldt m.i. evenzeer voor zíjn verhouding tot Du

Perron. Wie de korrespondentie van Ter Braak en Greshoff doorleest en daaruit Ter Braaks waardering voor Greshoff destilleert, zal misschien wel geneigd zij meer overeenstemming te zien in het temperament en het ritme van hén beiden.

Aantekeningen

Greshoff (l.), Ter Braak en Mevr. Ter Braak.

Douwes Dekker/1853

Eindnoten:

1 Fragmenten uit de Brieven van Du Perron aan Greshoff (uit déze periode) werden al gepubliceerd in Ada Deprez, *E. du Perron. Zijn leven en zijn werk, 1889-1940,* Brussel 1960, p. 182-234; voortaan: Deprez.
2 Vgl. daarvoor de in de vorige noot aangehaalde biografie door Ada Deprez, en G.H. 's-Gravesande, *E. du Perron. Herinneringen en bescheiden,* Den Haag 1947, p. 112-130; voortaan: 's-Gravesande.
3 Brief van Du Perron aan Greshoff, augustus 1933. Vlg. ook zijn ‘Apologie van Perronius’, gepubliceerd in *Tirade,* oktober 1977, p.595-599.
4 Geciteerd bij J.H.W. Veenstra o.c., *Tirade* november 1973, p. 617.
5 De brieven van Ter Braak aan Greshoff zijn indertijd door Greshoff geschonken aan het Letterkundig Museum. Ik dank mevrouw A. ter Braak-Faber en mevrouw Aty Greshoff voor de toestemming er hier uit te mogen publiceren.
6 ‘De zenuwlijder van Lebak’, *Het Vaderland.* 18 februari 1937.

7 Cfr. Fr. de Jong Edz., *J. Saks, literator en marxist. Een politieke biografie,* Nijmegen ^{2}1977, m.n.p. 194-202.

8 Zie 's-Gravesande, p. 152.

9 H.A. Gomperts, *De schok der herkenning. Acht causerieën over de invloed van invloed in de literatuur,* Amsterdam 1959, p. 153.

10 J.H.W. Veenstra, *D'Artagnan tegen Jan Fuselier. E. du Perron als Indisch polemist,* Amsterdam 1962, p. 45.

11 A. Romein-Verschoor, ‘Douwes Dekker, begrijpen en verdedigen (J. Saks en E. du Perron)’, *Critisch Bulletin,* januari 1938, p. 5-11 en ‘Du Perrons laatste woord over Multatuli’, *Critisch Bulletin,* december 1940, p. 319-321; vgl. ook haar *Omzien in verwondering* I Amsterdam ^{5}1971, p. 289-290.

P. Geyl, ‘Reacties op Ter Braak en Du Perron’, *Van Bilderdijk tot Huizinga. Historische toetsingen,* Utrecht 1963, p. 196-203.

12 ‘Enkele herinneringen aan Ter Braak’, *Standpunte,* oktober 1946, p. 29; ook: *Volière,* Den Haag 1956, p. 90.

Denkend aan Ter Braak
Fred Batten

Er is een tijd geweest dat ik mij mijn leven niet kon voorstellen zonder zijn aanwezigheid. Ook toen hij na de bevrijding van ons land tot de doden behoorde, verzette mijn gevoel zich tegen zijn afwezigheid, meende ik dat hij nog wel ergens aan het werk zou zijn en zijn terugkeer onder de levenden een kwestie van tijd was. Ik heb mij Ter Braak noch Du Perron ooit dood kunnen voorstellen, wel voor enige tijd afwezig en om geheime redenen van ons verwijderd. Ik bezocht hun graven jaren lang niet, in de zekerheid dat die er niet waren of leeg zouden zijn. ‘Niet geloven dat ze dood zijn.....’, prevelde ik jaren lang, als een bezweringsformule, een zucht van woorden die in een gedicht zouden moeten uitlopen, dat ik nooit zal schrijven. Het graf van Ter Braak, zo verloren naast de andere graven van diezelfde onheilsdag, roept mij nu telkens tot de werkelijkheid terug. Maar daar beleef ik het onplezierige gevoel dat ik hem, bij dat graf met het rozenboompje, voor de voeten loop, zoals ik dat gevoel vroeger bij een ontmoeting ook wel eens had, - omdat de grafsteen mij veel korter voorkomt dan zijn gestalte was. Ik loop behoedzaam naar het boompje, lees - voor alle zekerheid - zijn naam op de steen en wacht dan een ogenblik op de herinneringen, die - als geroepen - bezit van mij nemen.....

Ik woonde vijf jaar in de stad, toen ik Du Perron ontmoette en, op zijn aanmoediging, met Ter Braak kennismaakte. Hij stuurde mij zijn nieuwe bundel kritieken, *Man tegen man,* en vroeg mij onder woorden te brengen welke indruk dat prozaisch werk op mij had gemaakt als een zo groot bewonderaar van Couperus' proza. Ik werd door Du Perron reeds enige tijd, maar nu ook door Ter Braak, met geweld tot een betere lezer omgeturnd en in de Europese litteratuur ingewijd. Intussen student in Leiden geworden, luisterde ik in een holle zaal van de zeevaartschool naar de oude Tachtiger, Albert Verwey, niet zonder nu en dan een lach te onderdrukken bij zijn geestdrift in drastisch Amsterdams uitgebracht, met lange uithalen als het dichters waren.

Het was in dat najaar van 1933 dat Menno ter Braak zich in Den Haag vestigde, eindelik van het mensonterend leraarschap bevrijd. Hij was benoemd tot opvolger aan *Het Vaderland* van Henri Borel, de favoriet der lezende élite, Hang Wang Quak voor ons, volgens de bijnaam waarmee Du Perron de oude Chinakenner had vereerd. In sommige opzichten door mijn indische afkomst haast bijgelovig, heb ik in dat optreden van Menno ter Braak als polemisch schrijver voor een groot publiek wel eens een speling van het lot gevoeld. In hetzelfde jaar had het Duitse volk de schrijver van *Mein Kampf* aan de macht geholpen en was in de Verenigde Staten Roosevelt, met de hakken over de sloot, tot president gekozen. Er was natuurlik niet ‘gespeeld’ en het lot was, achteraf gezien, eerder noodlottig, maar de feiten wezen erop dat aan de overkant van ons werelddeel een sterke tegenmacht werd gesmeed.

In onze delta kreeg Ter Braak al even onverwacht, na een overwinning op twee tegenvoeters, gelegenheid *zijn* wapens te slijpen als polemist en een groot publiek van lezers iets meer te tonen dan de chinoiserieën van zijn voorganger. Ik zie in die jaren van een even politieke als culturele *jungle* waarin ook ons volk doolde, een doolhof die men gemakshalve de ‘crisis van de Europese cultuur’ noemde, geen

andere gestalten dan die van Menno ter Braak en Du Perron met kop en schouders uitsteken. Gezichtsbedrog van een myope bewonderaar? Ik was niet zo'n bijziende

bewonderaar, alles welbeschouwd, maar wie zich die jaren duidelik voor de geest haalt of in deze periode geleefd heeft en de balans van de toenmalige literatuur opmaakt, zal geen anderen kunnen zien met een even sterke signatuur, en met een even felle betrokkenheid. Wat waren van dezelfde schrijversgeneratie, Slauerhoff, Vestdijk en Marsman, of Van Vriesland, Nijhoff, Greshoff van een oudere, onder de katholieke en protestantse auteurs, Van Duinkerken en Heeroma, méér dan schrijvers, dichters, *boekenmakers* op hun best? Het savant, élitair triumviraat Gerretson, Geyl en Van Eyck nam diep verontrust de leiding en verloor die, bij gebrek aan weerklank, binnen het jaar. Daar was een politieke beweging, 'Eenheid door democratie', die nauweliks aansloeg! En er was, naast de kerken, een beweging, uit Oxford overgewaaid, die alle geestelijk verval in de mens zelf brandmerkte en in het hele land openbare discussies van zich zondig voelenden ontketende. De staatkunde trok een façade van politieke behoudzucht en strikte neutraliteit op: het principe van 'apeasement' toejuichend, stak ons volk de vlag uit bij de beschamende 'vrede van München'. 'Wij leven in een bezeten wereld. En wij weten het', klaagde de historicus, het Leids orakel, professor Huizinga, in zijn befaamde jeremiade over de crisis van de cultuur, *In de schaduwen van morgen.* Het was, zoals iemand opmerkte, het zonnetje van gisteren, waarin de grote *Gids*redacteur met de ogen knipperde, maar het was ook dezelfde Huizinga die op het sjibbolet van de Duitse cultuurfilosoof Spengler, dat de mens een roofdier was, dat onvergetelijk antwoord vond: 'Ja, maar hij kan *willen* het niet te zijn.' Als geestesuiting bij uitstek woekerde het verval treffend in de litteratuur, die in haar religieuze of gematigd marxistische strekking of in de blij-levenbeweging van een geatrofieerd humanisme, in halfzachtheid uitmuntte. Men zou het tijdperk van Colijn, de twaalf jaren durende periode vóór de Tweede Wereldoorlog, in cultureel opzicht het Tijdperk van de Nationale Halfzachtheid kunnen noemen. Om wat zij in letterlijke betekenis *belichaamden,* vrijheid van de geest, vrij in de absolute zin van het woord, wars van elk geloof in het bovenaardse en van politieke partijschap, in opstand tegen een verleugende moraal, onder welke drogredenen ook in omloop gebracht, staan Ter Braak en Du Perron vooraan. Met welke andere tijdgenoten zou ik hen moeten vergelijken, op straffe beiden daarbij *kleiner* te maken dan zij waren en die anderen die onafhankelijke geest te verlenen, die het kenmerk was van hun schrijverschap? Men zou in een andere tijd tot Multatuli terug moeten gaan om hun gelijke te vinden in een overeenkomstige strijdbaarheid. De overeenkomst ligt in de strijd, het verschil in de toon, de *stijl* van hun werk. Er is een *theater* in Multatuli's figuur, dat in zijn stijl doorklinkt en dat in Ter Braaks werk ontbreekt, zoals in het kleinste geschrift van Du Perron.

Sinds zijn vestiging in Den Haag had ik meer gelegenheid Ter Braak te ontmoeten dan Du Perron, van wie ik voornamelijk per brief lessen ontving met de daarbij nu en dan behorende straffen en mijn verwijdering uit zijn gezichtsveld. Op *Het Vaderland* geabonneerd, beschouwde ik Ter Braaks kronieken als de 'wijding' van mijn zondag: voor de ware gelovigen onder de lezers betekende de naast zijn hoofdartikel ingelijste tekst van een Friese predikant, onder het motto 'Rust een weinig', de heiliging van de dag des Heren. Aan de onderkant van de pagina stonden de verhalen van Arthur van Schendel, op de achterzijde besloeg het 'buitenlands overzicht' van de geleidelijk valser sjirpende politieke redacteur, die Krekel heette, de hele pagina. De invloed van Ter Braak is onschatbaar geweest, de liberale krant

kreeg een libertijns contrapunt door de geest van het intellectueel avontuur dat de letterkundige rubriek voortaan ademde: de intelligentie van Ter Braak, 'als een rivier schitterend in de zon', maakte de discussie gaande onder de daarvoor ontvankelijke lezers, die, als de schrijver zelf in zekere mate, bevrijd moesten worden van 'het duistere woord', waardoor in onze letterkunde zoveel geschriften onleesbaar waren. Op mijn manier op zoek naar het 'gewone woord', moest ik mij ten slotte gewonnen geven aan wat in Ter Braaks artikelen in een meeslepende stijl opgetast lag: de 'journalist' bracht in de courant het wonder tot stand van een wijsgerige leesbaarheid, die zelfs de boerenroman op een ander plan bracht dan de gierput. Er zullen lezers zijn geweest die van Ter Braaks kronieken als in een systematische dag- en avondcursus hebben leren denken en denkend hebben leren lezen. Anders dan Du Perron, de typische 'homme de lettres', was Ter Braak van meet af aan wat men een 'man van brede cultuur' noemt: het aardige van hun werk was dat het, ongekend in het Hollandse essay, even ernstig als speels kon zijn. Het was die ludieke ernst die in het essayisme van onze tijd te vaak doorslaat naar het spel alleen. Er bestond in hun vrienschap, als men hen in hun omgang gadesloeg, een bijzondere wisselwerking, een wederzijdse kritiek die, bij alle verwantschap, de toe-

hoorder uitermate critisch kon aandoen. In Ter Braaks geschriften verwijderde die kritiek het germaanse slib daarin en bracht er een stromende vaart in; het schrijverschap van Du Perron werd tot een diepere ernst en verantwoordelijkheid aangezet. Zolang Du Perron mij in zijn brieven en in enkele ontmoetingen als tummeester genoeg te doen en te denken gaf, werkte ik aan mijzelf, op een zekere lezersafstand van Ter Braak, maar ik werd op den duur 'geslingerd' tussen de praktische lessen in de boksschool van Du Perron en de meer filosofische scholing door Ter Braak.

Wat zijn de eerste tekenen van Ter Braaks bestaan voor mij geweest? Een brief die ik voor het Couperus-nummer van het Haagse schoolblad *De Schakelaar* aan hem schreef, een verzoekschrift dat per omgaande beantwoord werd met een inderhaast bewerkt essay over de epicurist in de *Korte Arabesken,* een exemplaar van *Man tegen man,* een genereuze toezending van de toegangskaarten voor het *Forum*-dispuut in de Rotterdamse Bijenkorf. Dat dispuut met een architect ging aan de verschijning van het tijdschrift vooraf. Ik zag Ter Braak in de lunchroom van het warenhuis voor het eerst. Naar Ter Braak als spreker voor een publiek luisteren, was niet altijd een onverveeld genoegen: zoals hij zelf over Marsmans lezingen had opgemerkt dat hij daarbij zijn zitvlak op steeds pijnlijker wijze gewaar werd, verging het mij ook, althans die eerste maal, bij zijn discours over de litteraire situatie in ons land en het bestaansrecht van een nieuw tijdschrift, dat de persoonlijkheid van de schrijver boven de aesthetische waardering van de vorm stelde. De voortdurende relativerende, paradoxale redenaarstrant, door het beweeglijke bovenlichaam nog eens wiegend ondersteund, maakte mij bijzonder ongedurig. Met een hand meestal op de heup, de stem met een Gelders accent tamelik hoog, enigszins spotziek aangezet, scheen de spreker een menigte ergens aan zijn voeten toe te spreken. In werkelijkheid keek hij over de hoofden heen in de verte door de ronde lorgnetglazen op het volle, opvallend blanke gezicht, dat door een hoog voorhoofd verlengd werd en ondersteund door een krachtige onderkaak. De dunne, zwarte haren werden nu en dan door de vingers gekamd, als een repliek wat moeilijk viel. De blanke huid was opvallend, alsof hij - en die indruk maakte hij bij elke ontmoeting - juist een douche had genomen, alvorens voor een grauwogend publiek op te treden. In het debat al te opzettelijk aan zijn eigen stellingen twijfelend, was Ter Braak, ook later in dat naargeestige bovenzaaltje aan de Breestraat voor de Leidse studentenafdeling van het antifascistische 'Comité van Waakzaamheid' niet altijd ad rem, alsof hij het publiek te dom vond om het helemaal ernstig te nemen. In de lift met ons naar de uitgang dalend, merkte hij met een blik op mijn gezelschap, Rudie van Lier en mijn oudere broer, op dat ik 'hele volksstammen had laten aanrukken'. Er was in dit eerste gesprek in die nauwe lift niets van de zelfverzekerdheid van de spreker, eerder de houding van een leraar, wat onwennig tegenover een deputatie van nieuwe leerlingen. Ik ontmoette Ter Braak voortaan in de stad: mijn vriend en ik werden wel eens ter zitting genodigd om de beide Richteren voor of na een *Forum*-vergadering te amuseren. O, dat onvergetelijke café Riche aan het Buitenhof, in de middag het rendez-vous van enigszins vervallen heren en dames uit de Haagse élite, luidruchtige of wat ingedommelde Indische verlofgangers en gepensioneerde ambtenaren met hun hereditaire knevels en snorren! De geschiedenis van *Forum* is, als zij niet in Brussel werd geënsceneerd, daar geschreven, onder veel gelach en gepraat. De ingekomen stukken werden bijwijlen, onder aanvoering van Du Perron, behandeld

met veelvuldig proestend gelach van Ter Braak en een even duidelijke lachlust van Du Perron, die met fonkelende ogen en blikkerende tanden zijn commentaar ten beste gaf en soms een navenant briefje aan de inzender suggereerde. Lachte Ter Braak eigenlijk ooit anders dan proestend en grijnzend, de ogen achter de brilleglazen nog spotlustiger dan tevoren? Een eerste dispuut had in zijn bovenhuis plaats, aan de Pomonalaan, over een novelle van mijn vriend Van Lier, de eerste maal dat ik Ter Braak 'voor de voeten' liep en hem ongewild vertoornd heb. Van die toorn heb ik niets gemerkt, maar ik werd daarover, op verzoek van Ter Braak, door mijn vriend ernstig onderhouden. Dat het voor een debuut alleszins intelligente verhaal als een 'met allerlei soorten vlees en filosofische kruiden volgestopte worst' voor publicatie in *Forum* koppig werd afgewezen, verwonderde mij, aangezien mijn eigen juveniele proeve wel geplaatst werd. Aan het meningsverschil over de waardering van litterair werk kwam een einde, toen Ter Braak opstond om aan een verzoek om een tennismatch met zijn vrouw te gehoorzamen. Op mijn verwonderde vraag of hij graag tenniste, antwoordde hij, tamelijk ontnuchterend, dat hij meestal in de laatste game verloor, wegens ernstige spierpijnen in de om-

trek van zijn billen. In zijn gezelschap werden lichamelijke kwaliteiten niet aan de orde gesteld, zodat ik bij deze confidentie al even verbaasd was als die avond, toen hij mijn vriend en mij, wandelend op de Maliebaan, verzocht hem te vergunnen zijn ‘blaas te lozen’. Hij verdween in het donker. Ik maakte gebruik van de gelegenheid mijn alwetende vriend de vraag te stellen of hij wist dat óók Ter Braak een blaas had? Zó weinig met de noden van het lichaam behept als zijn forse, fysieke verschijning mij toeleek, schrok ik even bij dat fysiologische feit. Er was dan ook boosaardigheid in het spel, toen Du Perron ons in het café opmerkzaam maakte op het geluid dat Ter Braak, zijn soep hoorbaar genietend, voortbracht om ons van zijn ‘instinct’ op de hoogte te stellen: het moet kort na de verschijning van *Politicus zonder partij* geweest zijn, Ter Braaks apologie van het instinct boven de geest (‘Wat jammer’, schreef Marsman hem, ‘die geest vond ik nu het aardigste van wat je had!’). Later vertrouwde hij me toe een afkeer van de beoefenaars der tandheelkunde te hebben, die nuttige verlossers van mijn chronische kiespijn, maar hij betoogde uitvoerig dat het *zijn* ‘notarissen’ waren met hun uitgerekende folteringen. Na de begrafenis van Albert Verwey in een Noordwijkse duinpan bleek die afkeer zelfs zijn hiërarchie te bepalen. Op mijn verwonderde vraag of hij de krant of zichzelf vertegenwoordigde, repliceerde Ter Braak dat hij Verwey persoonlijk om zijn dichterlijk protest tegen het Derde Rijk de meest sympathieke Tachtiger had gevonden. Er viel een aanhoudende, koude sneeuwregen. Een heer stond bij de uitgang van het kerkhof naar letterkundige lifters te hengelen. De uitnodiging beantwoordde Ter Braak bevestigend. Het aanbod viel ook bij Bloem, die een pan soep op het vuur had staan, in goede aarde. Ik merkte dat de belangstelling voor de man-achter-het-stuur Ter Braak begon te kwellen. Was hij misschien ook in de letterkunde bezig? vroeg hij hem eindelijk. Ik zag Ter Braaks stille ontzetting toen de man van beroep tandarts bleek te zijn. Als in zichzelf prevelend hoorde ik Ter Braak opmerken dat het verband tussen Verweys begrafenis en de tandartsenij hem niet duidelijk was..... Heb ik hem te vaak vereenzelvigd met zijn lenig intellect, dat de kwetsbaarheid van zijn lichamelijk tekort, ja, de weerloosheid van zijn wezen beschermen moest? In tegenstelling tot Du Perron maakte Ter Braak de indruk van een op het eerste gezicht altijd opgewekt, joyeus man te zijn, wiens omgang mij van een gelukkige trots vervulde, wiens werk en manier van leven betekende - om tégen de tijd en de wanhoop - moed te houden en zijn lezers van die moed mee te delen. ‘Alle kunst is een manier van moed geven’, schreef Verwey en Ter Braak zou daarmee ingestemd hebben. Men karakteriseerde zijn werk - met de domheid van slechte lezers - door het de dooddoener ‘cerebraal’ toe te dichten. Wie hem gekend hebben, weten dat het ‘gezond verstand’ het vaak verloor van een ingeschapen, sterk gevoel. Bij het bericht dat even in ons gesprek viel, over de dood van de jonge vrouw van Arthur Hille, vroeg hij mij of dat waar was en ik zag de verbijstering op zijn gezicht. Zó vaak kon hij de dode niet ontmoet hebben, - maar die enkele malen mogelijk op Gistoux en vluchtig in het café waren genoeg. Ik herinner mij de schok die zijn hele wezen scheen aan te grijpen, toen hij in ons gezelschap in het avondblad het bericht las over het bombardement van Guernica, de stem waarmee hij ons het nieuws daar in het café meedeelde, met een opeens door tranen vochtige, snel van ons afgewende blik. Ik denk aan de korte afstraffing van mijn opmerking over de veilige Hollandse binnenhuisjes, die wij op een avond in de Kraaienlaan voorbijliepen, dat die hem toch liever waren dan de germaanse woningen op dat ogenblik. De lakonieke

aankondiging van zijn huwelijk bestond uit de mededeling dat hij 'zich rijp voelde voor zeven dochters' en *zijn* 'Ina Damman' had gevonden. Het was de jonge vrouw die even in ons gezelschap was geweest, na afloop van een lezing, en die Ter Braak, ongewoon jongensachtig, naar de draaideur van het café uitgeleide had gedaan. De confidentie op die late avond herinner ik mij als een zeldzaam gevoelig, uit de lucht vallend bericht over zijn persoonlijk leven. In een volgend jaar bracht hij met zijn schoonvader, de linkse dominee Faber, een bezoek aan de Drentse veenkoloniën, waarvan de armoede, de verstomping, vertelde hij ons onverwacht, een diepe indruk nagelaten had. Ik hoor de stem van zijn vrouw op een avond, een stille aanwezigheid op de achtergrond. Wie was Laelaps eigenlijk, vroeg ik, de mythologische hond bij Ovidius of een dubbelganger, in *Politicus zonder partij*, waarvan de geest, een hondse geest, en het waakzame instinct, zo voorbeeldig werden genoemd? Ter Braak beschreef het huisdier uit zijn studententijd als een 'gestroomlijnde hazewind'. Ik was bereid hem op zijn woord te geloven, toen een stem achter in de kamer hem vroeg niet zo te jokken, omdat het een gewone straathond was geweest. Ter Braak, grijzend als een betrapte

schooljongen: ‘Zit jij daar?’.

Hem te hebben zien dansen op een geïmproviseerd feest van de vrienden van de jonge Van Schendels op de Hoogewerf in Marlot, een danser als een virtuoos schaatsenrijder, met het gezicht haast opgetogen bóven de andere dansenden, bevrijd van een diepe depressie na de Anschluss van Oostenrijk door Hitlers cohorten, hem daar melancholieke wijsjes uit de ‘roaring twenties’ op een oude piano te zien spelen of op het gehoor Surinaamse volksliedjes begeleidend, maar hem op hetzelfde feest ook te zien verbleken bij de travestie van een gast, die zich met snor en lok, ‘Sieg Heil’ blaffend, had uitgedost, een grap die misplaatst was, - het behoort tot de herinneringen uit de jaren dat wij op drijfzand dansten en soms nog een gevoel van saamhorigheid of van geluk hadden..... Ik zag hem nu vaak in de stad, zijn hoge gestalte en de indruk die hij maakte in de schouwburg, waneer hij bij de een of andere première, meestal juist vóór het gordijn opging, in volle lengte, in de loge vlak voor het toneel, opdoemde en ieders aandacht trok. Je kon de Haagse dames en heren in de zaal elkaar zien aanstoten, de collega's van de kunstcritiek gniffelend en snuivend, Ernst Groenevelt, treffend op juffrouw Snip of Snap lijkend, de wat kwabbige en rozige Ben van Eijsselsteijn, Jan Campert, glazig en ietwat afwezig. Ik zie Ter Braak vooral als een geestverschijning opdagen bij de *Lucifer*-voorstelling in gala van de Vrijzinnige Studentenbond, in de nog halfverlichte loge, onberispelijk in smoking, met de van mijn plaats duidelijk zichtbare, enigszins lijdzame grijns op het gezicht, waarmee hij het spektakel van zingzangende gevallen engelen en boze luciferisten over zich heen liet gaan. De goede engelen waren met hun maskers als witgevleugelde insecten zó onmenselijk geschminkt dat ik mijn vriendin onder de troep niet thuisbracht. (Ik bracht er ook verder niet thuis, omdat zij met de troep naar huis ging). Om nooit te vergeten zag ik Ter Braak bij de staande aangehoorde herhaling van de laatste lofzang op de Heer der Heirscharen met een enigszins verstoorde beweging van zijn rechterarm op zijn polshorloge kijken. Het gebaar drukte zijn hele kritiek uit. In zijn plaats en zeker tot zijn opluchting, versloeg ik voor de krant twee studentenopvoeringen van Vondels *Maegden* en Priestley's *Berkeley Square* in Rotterdam. Ter Braak was toen allang naar een woning aan de Kraaienlaan, aan de voet van de duinen, verhuisd. Ik kon het middaguur vaststellen, als hij over zijn fiets gebogen en soms krampachtig tegen de wind in, in zijn jekker met de pelskraag gehuld, voorbijreed, terugkerend uit de collectiviteit van de krant aan de Parkstraat naar zijn werkkamer. Ook in de ondraaglijkste kou, herinner ik mij, verliet de opgewekte trek op zijn gezicht hem niet: ‘Het is bitter koud!’, hoorde ik hem eens, halfspottend met de gemeenplaats zeggen, en de bitterheid van de kou bekroop mij nu zelf. Ik was ouder geworden en raakte meer met hem vertrouwd, ook aan de ‘tics’ van zijn verlegenheid bij het hartelijkste welkom, misschien omdat ik enige tijd koerierdiensten vervulde gedurende een communicatiestoornis, zoals wij het nu zo mooi zouden noemen, met Du Perron in diens geboorteland. Er lag een stapeltje brieven op de piano, die niet alle geopend leken: ‘Ik zie Eddy, als hij zó doorgaat, nog in de kampong terechtkomen’, zei hij, in een stemming van machteloosheid. Ik opperde niet té lang een ‘schim aan de Styx’ te blijven, zoals Du Perron zijn vriend in een brief had aangeduid. Wij liepen soms samen op langs de Parkstraat of langs de zich haast in Kijkduin verliezende Sportlaan, Ter Braak altijd geïnteresseerd in het optreden en de vorderingen van ‘Pieterbaas Nicolaas van Eyck’, zoals hij mijn hoogleraar aan de Leidse academie in een combinatie van Zwarte Piet en St. Nicolaas

geliefde te noemen. Ik beleefde moeilijke ogenblikken, als Van Eyck, allerminst tevreden over de critische mening van Ter Braak over zijn poëzie, mij met die eigenaardige blik die mij altijd aan Van Ostaijens gedicht over Marc die de dingen groet herinnerde, naar mijn mening vroeg. Met namen te spelen, verwonderd over mijn voorletters, die hij als 'fea' spelde, en de namen van schrijfsters-lezeressen te verhaspelen tot Albertine Draaigat de Haas of Emmy van Klokborst en de Italiaanse naam van een vriend te verdietsen tot Klaas Klarenberg, het was een spelletje dat hem kinderlijk bezighield: in de correspondentie met Du Perron is nog wel een naam of twee niet ontraadseld.

Het waren de ogenblikken in de omgang dat hij, ontspannen, de houding verloor van critische toeschouwer en zelf kleurige stuiters in het gesprek wierp. In de omgang, behalve met de beste vrienden, verloor Ter Braak de pose van hoffelijke distantie zelden, een reserve die anderen als 'arrogant' overkwam. In wezen verried die pose een schuwe verlegenheid, een zekere zelfbescherming van zijn diepste natuur. Alsof de ander nog te bewijzen had wat hij waard was en voorlopig slechts op Ter Braaks rol van toehoorden kon rekenen, speelde hij al luisterend met een voorwerp in de handen, de spreker nu en dan opne-

mend en dan nog slechts van terzijde, in het ogenblik dat hij van zijn instemming blijk wilde geven. Met zijn oogopslag, waarin een zweem van spot zelfs de brilleglazen scheen te beheersen, heb ik weleens geen raad geweten, zolang hij er het zwijgen toe deed. Als criterium van de 'honnête homme' was zijn oogopslag althans niet zonder zijn geest bruikbaar. Anders dan met Du Perron werd een gesprek met Ter Braak soms in het volstrekt onpersoonlijke gevoerd of met een conventionale opmerking ingezet, alsof de voelsprieten van zijn kwetsbare natuur eerst moesten worden uitgestoken. De geringste storing in de gesprekssituatie maakte hem tot een maar nauwelijks reagerende, haast abrupt zwijgzame aanwezigheid. Eens in een dispuut met Du Perron over de vriendschap van de Binnendijks en de Van Crevels, 'notarissen' in de ogen van Du Perron, stond Ter Braak resoluut, haast afwezig op om aan de piano een jazzwijsje te tokkelen, maar ook dáár door zijn heftig betogende vriend gevolgd en door diens agressief parlando overstemd, bleef hij nog slechts met monosyllaben antwoorden. Een spottende opmerking van zijn vriend over een met de ledematen trekkende voorbijganger, als lijder aan een verjaarde geslachtsziekte deskundig gediagnosticeerd, leidde Ter Braak, in een discussie over Nietzsche met Van Lier gewikkeld, van zijn onderwerp af, met een verstrooide blik van Du Perron naar het plein dwalend, waar niemand meer te zien was. Evenals Vestdijks advies dat hij voor zijn kat op het bovenhuis een kattebak nodig had, kwam mij medeleven hem ongelegen, toen een vlooienplaag van het dier hem later zelfs tot in zijn bibliotheek had vervolgd. Op mijn beurt schrok ik, toen hij met mijn donkerhuidige broer kennismakend, verwonderd vroeg of hij misschien een 'ondergeschoven kind' was, zo weinig leek hem deze gebrilde 'hindu' met mij verwant. Ik zie mijn broer, een vage ontkenning mompelend, het hek van ons huis opendraaien en verdwijnen. Wat moet ik met deze 'gaffe' van Ter Braak in mijn herinnering? Ik noteer het, omdat ik van mijn broer hield en mij deze kras in het beeld van Ter Braak niet wil besparen. Liever denk ik aan een ontmoeting, kort na de verschijning van zijn laatste grote essay, *Van oude en nieuwe Christenen*, in juni 1937, een boek dat mij, zoals ik hem in een élan van dankbaarheid schreef, van een gevoel van bevrijding vervuld had. Onbezwaard door het ressentiment, dat hij in de denkvormen van de Europese cultuur genadeloos had ontleed, leek hij mij de enige onder onze schrijvers daartoe in staat. Hij toonde mij bij dat bezoek lakoniek een afrekening van zijn uitgever over het afgelopen jaar, een schamel saldo van f 6,25 van verkochte boeken en spotte: 'Overtuig je dat ik óók wel reden heb tot enig ressentiment!'. De brief had hij juist van de mat opgeraapt. Ik had plotseling een redeloze lust hem tegen te spreken, het saldo tot een misrekening te verklaren, de uitgever de schuld te geven van wat een onvolvloekbaar tekort was van het lezend publiek. Ik kwam hem nader, toen ik mij in zijn conflict over de vrijheid van mening met de directie van *Het Vaderland* - het 'liberale vaatdoek', de hoofdredacteur, had hem overigens ook in de steek gelaten - en het daaropvolgend vrijwillig ontslag aan zijn zijde geschaard door mijn abonnement op te zeggen. Ik was niet de enige, het regende 'bedankjes'. Na zijn volledig eerherstel werd mijn verzoek om hervatting van mijn abonnement met een weigering beantwoord. Op een middag zagen wij Ter Braak voor ons huis van de fiets stappen om mij, schutterig en nauwelijks verstaanbaar, een exemplaar van zijn laatste geschrift, *De nieuwe elite*, te overhandigen. Daar, en passant bij de huisdeur, ver zocht hij mij het 'meneren' voortaan achterwege te laten. Als zoveel andere van zijn gestes, was deze wel de laatste die ik verwachtte. Anders dan Eddy du Perron, die zich in de

omgang door wie hij een ‘geschikte vent’ vond, al spoedig liet tutoyeren, moest iemand in Ter Braaks hiërarchie méér bewijzen dan alleen ‘geschikt’ te zijn: hoe ‘beschikbaar’ in de vriendschap en hoe ‘toegewijd’, vatte ik de verklaring van Ter Braak over mijn ‘honnêteté’ in het conflict op als de code van een verbond. Ik herinner me dat ik er moeite mee had hem bij de naam te noemen en dat ik dat eerst in de laatste dagen van zijn leven heb kunnen doen.

Op een middag in het najaar van 1939 zie ik ons vóór zijn woning over de sinds enkele maanden uitgebroken oorlog praten, Ter Braak de tegels van het trottoir telkens in een hinkstapsprong nemend. Ik had hem Couperus' *Brieven van een nutteloozen toeschouwer* ter lezing gegeven. Hij was het eens dat de ‘journalist’ Couperus in al zijn behaagzucht merkwaardig ‘actueel’ bleek te zijn. ‘Ik kan er niets aan doen, ik onderga’, was overigens zijn laatste waarheid in de oorlogsdagen van 1914. Ik stelde de vraag of wij andere ‘waarheden’ hadden. De sprongen over de tegels werden heftiger en ik hoorde hem zeggen: ‘Ja, want we *hebben* er toch iets aan gedaan? Dat we nu tégen de smeerlapperij partij hebben gekozen, is onze ‘waarheid!’. In zijn *Journaal 1939* las ik later dat Couperus hem een opmer-

king van die aard had ontlokt. Eens in zijn tuin zittend, terwijl hij de maaimachine over het gras rolde, stelde ik hem de vraag voor welke denkbeeldige ‘vrijheid’, met welke zekerheid wij eigenlijk achter de oude roofstaat Engeland stonden? Polen was van de kaart geveegd en er was geen Engelse soldaat voor gevallen. Engeland had Hitler geen stro in de weg gelegd en alleen onder de paraplu gescholen..... ‘Voor het minimum’, hoorde ik hem zeggen en een ogenblik de grasmaaier stoppend en mij onverwacht aankijkend: ‘Als je dáármee geen genoegen neemt! Méér is er niet dan dat minimum, en dat *is* een oorlog waard!’. De maaimachine overstemde de rest van zijn woorden, misschien had hij ook niets méér gezegd. Het antwoord was mij genoeg. Het begeleidde mij in de oorlog, als een ‘ultima ratio’ voor het hele leven.....

Ik herinner mij de lezing in het voorjaar van 1940, die ik met een schare vrienden bijwoonde, een voor een groot publiek in de Haagse ‘Bijenkorf’ gehouden discours over Arthur van Schendel. Wie Ter Braak, zichzelf voor het laatst openbarend in een briljante improvisatie, die lofrede op het schrijverschap en de menselijke waardigheid heeft gehoord, zal die avond als een gebeurtenis in zijn leven bijgebleven zijn. Na afloop vormde zich een kring van jonge mensen in zijn stamcafé Riche om hem heen. Ik heb Ter Braak nooit meer zó opgewekt en zozeer zichzelf gezien. Het was het voorjaar van zijn dood. Ik zie hem nog duidelijk, op zijn laatste verjaardag op mijn kamer, in gezelschap van Rudie van Lier en Hans Gomperts, de rumbonen, zijn favoriete lekkernij, uit de volle hand happen. (Ik bedacht daarbij dat de oude mevrouw Du Perron eens gezegd had dat die kaken je zouden kunnen ‘tjaplokken’). Met het Reinaertmasker dat wij gekocht hadden, als mombakkes op het gezicht gedrukt, beende hij als op dunne vossepoten door de kamer. Het was vreemd en grappig als een eenmansvertoning en wij lachten verlegen. Waar is de ‘notariële akte’ gebleven, plechtig ondertekend, waarin werd vastgelegd dat wij elkaar na de oorlog zouden ontmoeten om korte metten te maken met Hoornik en zijn school en met Morriën ook, als de zwangerschapspoëzie, kortweg de poëzie van *het kloaak* genoemd, nog steeds beoefend werd?

Nooit was de lente zo stralend, en er was oorlog. ‘Beperkte mogelijkheid om het “carpe diem” in practijk te brengen. Dit vloeibare heden toch opgebouwd uit oneindig aantal stukjes verleden en toekomst’, schreef Ter Braak in de septemberdagen, toen de Duitse inval nog ‘toekomst’ was. En over de spanning in die maanden van de ‘drôle de guerre’: ‘Veel bewegelijkheid, niet psychisch, maar fysiek. Van de ene radio naar de andere snellen, maar alleen bij vrienden: v. L., v. Cr. Het gevoel dat men samenzweert bij de radio’. Ik maakte die ‘samenzweringen’ bij de Van Liers rondom het radiokastje aan de muur soms mee: Rudie als een pytisch orakel wikkend en wegend, de oorlogssituatie analyserend, alsof hij over geheime kanalen beschikte aan beide fronten. Wij waren bereid alle mogelijkheden te slikken, ook het onmogelijke.....

Toen de Duitse inval een feit was, maakte Ter Braak de indruk zich te oefenen in de uiterste zelfbeheersing. Ernstig hoorde ik hem op de eerste oorlogsdag zeggen dat alles van een Engelse tegenaanval afhing, waarin ik niet geloofde. Hij wist mij niettemin van het bericht te overtuigen, dat een deel van de Britse home fleet op de kust was gesignaleerd. Er bleek van het hoogste duin aan het Stille Strand zelfs geen vissersbootje te zien. De herovering van het militaire vliegveld Ockenburg achter Kijkduin gaf ons niet meer dan een paar uur respijt: de nachtelijke schoten in het duingebied hielden ons uit de slaap en nog meer de overval van een boerewoning

aan de voet van dezelfde duinen, in de zomer een café met fietsenstalling voor baders van het Stille Strand. Het huis was onder de bomen nog juist zichtbaar uit de Kraaienlaan en de boeredochter, als dienstmeisje werkzaam, moet verontrustende verhalen hebben verteld. Het uitgestrekte duingebied werd met het uur een ver van het centrum van de stad gelegen, onverdedigbaar gebied. De sirene van het luchtalarm loeide en verhoogde de onrust in de woningen. Daar werd de radio de eentonige stem, die vijandige vliegtuigen boven de steden en dorpen van het land aankondigde of signaleerde, een stem die gehaat werd naarmate de machteloosheid toenam. Het toestel werd een monster in de kamer, dat zijn geluiden in onze oren braakte, de frontberichten die ons met het uur de hoop ontnamen. Juist voorbijkomend als de sirene gierde, zag Ter Braak zich vaak gedwongen van de fiets te stappen en in onze woning een schuilplaats te zoeken. Het werk op de krant werd als een plicht voortgezet: ik zou het artikel willen lezen dat Ter Braak in die dagen plichtsgetrouw geschreven heeft en dat de redactie, beducht voor de ingestelde militaire censuur, weigerde te plaatsen. Was het zijn laatste kroniek op de zondag?

Op een dag, enigszins verloren zijn gezelschap zoekend, liep ik de Kraaienlaan in en zag Ter Braak daar, midden op straat, met de buren uit een allegaartje van waardeloos huisraad, planken, stenen en zelfs aan elkaar gebonden pakken 'Vaderlanden' een manshoge barrikade bouwen. Het trottoir was aan weerszijden voor voetgangers vrijgelaten. Ik verwonderde mij over al de toewijding aan dat knutselwerk en merkte zijn bevuilde handen op en de vegen op zijn grijze pantalon. Hij vertelde dat er een vijandige tank in het Westland doorgebroken was, sommigen meenden zelfs met ennesbejers als gids op weg naar de stad. Dat bouwwerk van de buurt zou het oorlogstuig in de Kraaienlaan tegenhouden. Op mijn twijfel over die omweg naar de stad, antwoordde Ter Braak mij niet, maar toen ik met hem zijn woning aan het eind van de straat binnenliep, hoorde ik hem zeggen: 'Dát is, geloof me, wat anders dan artikelen schrijven!'. En toen ik dat betwijfelde, zich naar mij omdraaiend met nadruk: 'Ik voel me nu pas, werkelijk, Nederlander'. Ik sprak nu niet meer tegen, beschaamd over mijn spot van zoeven, overmand door een redeloos gevoel van broederschap. Diezelfde avond keerde ik terug om mijn hoed te halen, die ik in het portaal had laten hangen. Verwonderd dat het mijn hoofddeksel was, wees hij mij aan de overkant van de straat, onder een groepje bomen, een vuilnisbelt. Op het bericht van vijandige insluipers, was de hoed daar haastig weggegooid.

De herinneringen aan mijn ontmoetingen eindigen op de laatste oorlogsdag. In de afgelopen nacht had ik vergeefs op een extra-nieuwsbericht van de radio gewacht en het volkslied op het middernachtelijk uur horen afbreken, alsof de zender uitgevallen was. Een doodse stilte volgde. Ik sliep vermoeid in, op de grond naast het toestel. In de ochtend werd ik door mijn moeder gewekt, die zonder slaap de nacht had doorgebracht en het extra nieuws niet had gehoord, ook de luchtwachtdienst was verstomd. Ik hoorde haar bittere klachten over het ophanden verlies van haar geld, de armoede in de toekomst, mijn afgebroken studie. Ik had maar één verlangen, naar Ter Braak te gaan, zoals ik al die dagen aan hem had gedacht en naar hem toe was gegaan. En als Du Perron, een oudere vriend, in de stad had gewoond? Er was een briefkaart van hem op de eerste oorlogsdag, die over de inrichting van zijn woning in Bergen sprak. In een telefonisch gesprek met Roland Holsts oudere broer in Amsterdam hoorden wij dat de Du Perron's hun huis aan het bezette vliegveld verlaten hadden en hun intrek genomen bij een bevriende familie, Waterschoot van der Gast, aan de Eeuwige Laan, dieper het dorp in. Bij alle onzekerheid over zijn gezondheid, had ik mij bij het bericht neergelegd: de stem door de telefoon klonk overigens al te opgewekt. Als Du Perron en niet Ter Braak binnen mijn bereik was geweest? Dan zou ik toch het meest bezorgd zijn geweest om het leven van Ter Braak. Het gevoel van *paladijn* te zijn - ik weet geen beter woord - de paladijn van een groot, maar weerloos man, wiens leven ik zovele jaren had gevolgd, ook als hij daarvan niets had gemerkt, en die ik in de laatste dagen in een broederlijk gevoel had willen beschermen, zonder te weten op welke manier..... Als hij vluchtte, nu het nog niet te laat was, naar Engeland, de veilige overkant van de zee? Ik wist dat hij de dood in een van de eerste oorlogsdagen van de kunsthandelaar Goudstikker cynisch als de 'dood van Ispahan' had opgevat: in het zicht van de rotsen van Dover was de rijke man op een luxueuze boot door een luik gevallen en dood aan land gebracht. Een Scheveningse logger, bereid om de overtocht te wagen, kostte een hoge som en Ter Braak deelde mij grijnzend mee dat hij niet 'in het goud stikte' en van elke vluchtpoging afgezien had: *'Ne cherchons aucun alibi',* herinnerde ik mij als motto

boven een brief aan Greshoff. Maar als Engeland geen uitzicht bood, zouden zijn ouders, in de Achterhoek van ons eigen land, dan niet op hem wachten? In die vroege ochtend van de laatste oorlogsdag naar zijn huis lopend, langs al die woningen met hun frisgeharkte tuintjes, in die straten als van een dorpsbuurt, met een enkele soldaat, het geweer onder de arm, mij slaapwandelend om het wachtwoord vragend, die pure lucht en het geluid van vogels in de bomen, - het is terug, of het nooit weg is geweest.....Het was of de doden van de afgelopen dagen en die nog volgen zouden, mij voortjoegen, en ik liep sneller. De soldaat had mij gezegd dat er ‘niets meer te doen was’, alsof hij een karweitje had opgeknapt. Ter Braak deed mij open, zoals het al die dagen in hoop en vreze was gebeurd, niet verwonderd over mijn komst. Ik vertelde hem wat ik wist en dat ik de nederlaag van ons leger verwachtte. Ik vroeg hem dringend weg te gaan, de stad te verlaten en of ik werk van hem, ik geloof dat ik ‘manuscripten’ noemde, kon bergen. ‘Ik dacht het wel’, zei hij rustig. Uit de slaapkamer op de bovenverdieping vroeg zijn vrouw wat er aan de hand was en op Ter Braaks antwoord riep zij toch ‘niet naar al die lullificaties te luis-

teren'. Van een domineesdochter viel dat woord mij wat rauw op het lijf. Een poging haar te overtuigen, weerde Ter Braak af: 'Ik geloof best wat je zegt.

Menno ter Braak (r.) en J. Greshoff aan het strand/1937

Laten we dit afspreken. Ik ga me kleden en zal proberen met mijn perskaart door die bewaking van de Houtrustbrug te komen en naar mijn broer aan het Statenplein te gaan'. Ik keerde mij om en liep, door Ter Braak gevolgd, naar de open deur. Op de drempel zagen wij aan de overkant een venster openzwaaien en een grijs hoofd naar buiten steken. Ik vroeg de onbekende wat hij van de toestand dacht. De vraag kwam Ter Braak overbodig voor. Het zekere voor het onzekere nemend, wilde de man eerst weten wat ik ervan wist en daarop in antwoord, op een haast geruststellende toon, deelde hij ons mee dat hij de toestand ook als hopeloos beschouwde. 'Ik heb een vreselijk gelijk, Menno, zie je wel?', zei ik. Vóór het huis, op straat, hoorde ik Ter Braak naast mij zeggen: 'Het zal met Eddy nu ook wel afgelopen zijn', en alsof het een uitgemaakte zaak was: 'Er is voor zoiets gelukkig nog cyaankali'. Speelde de dood van Kyo en zijn vrienden uit de roman van Malraux hem door het hoofd?, dacht ik in schrik. Ik greep hem bij de arm en vroeg hem 'geen gekke dingen' te doen. 'Goed, als we er niet doorheen komen, lopen we bij jullie aan. Tot ziens!'. Er was een beslistheid in zijn houding die mij niet met rust liet. Maar wat kon daarvan waar zijn en niet het gevolg van een stemming? Ik zag hem een korte tijd later met zijn vrouw op de fiets, een bundeltje achterop, voorbijkomen. Ik snelde hem na en riep hem toe dat ik het ook de brug wilde proberen om Rudie te bereiken. Ter Braak draaide het stuur in mijn richting en antwoordde dat hij mij dan misschien bij onze gemeenschappelijke vrieend en toeverlaat zou ontmoeten en reed weg. Het gelukte mij even later ook de brug te passeren, doordat de sirene juist loeide en een soldaat ons beval aan de overkant een schuilkelder te zoeken. In het huis van mijn vriend kwam de hele familie in nachtgewaad tevoorschijn. Ik wenste alleen mijn vriend te zien. Onbekend met de laatste oorlogsberichten, doordat hij de nacht op een brandmeldingspost had gewacht, toonde hij zich verbaasd, zoniet verstoord over het ongunstig frontnieuws, dat hij ditmaal niet persoonlijk had opgevangen. Over mijn bemoeienis met Ter Braak hield hij een toornig gericht, dat ik gelaten over mij heen liet gaan. Mijn vriendschap en goede trouw leken in

zijn ogen van geen belang. Ik smaakte een grimmige voldoening, toen een veldprediker, na een gespannen halfuur, uit het radiokastje aan de muur een zalvende preek tot het Nederlandse volk afstak. Wij moesten ons voorbereiden op de nederlaag, maar God zou ons bijstaan in de nood. Mijn vriend barstte in een vloek uit als die welke Goliath bij de dodelijke katapult van David moet hebben geslaakt. Ik vond het een waardig slot van mijn bezoek.

Ter Braak, logerend bij Arthur van Schendel in Sestri Levante.

Er hing op die laatste dag een stilte over de stad als voor een naderend onweer. Het is een gemeenplaats, maar nooit was het ook in onszelf zo stil geweest. 'Intense stilte noopt tot zitten', schreef Ter Braak eens over de stilte in Spinoza's verlaten huis. Wij deden de hele dag niets dan zitten, in afwachting van de laatste dingen, en spraken op zachte toon. Als in angst voor hetzelfde onweer was er in de tuin geen vogel te horen. Het geluid van schoten was allang opgehouden. Wie nog niet wist dat wij al in de eerste uren van de overval verloren hadden, hoorde het bij het avondeten op de laatste dag. Het zal een uur later zijn geweest, er was tenminste nog licht aan de hemel, dat Ter Braak voor ons huis van de fiets stapte, gevolgd door die andere vriend, en binnentrad en afscheid nam. 'Voor de vlucht naar zijn ouders', dacht ik. Er was op zijn gelaat niets te lezen dan rust in alle opgewektheid. Mijn hand krachtig drukkend, wenste hij mij het beste in het leven, mij nogeens voor het bericht in de morgen bedankend, onverwacht daaraan toevoegend dat het wel wat sensationeel was geweest. Ik sprak hem, teleurgesteld over die opmerking, voor de laatste maal tegen: een onheilstijding komt nooit gelegen. Heeft het ressentiment hem op dit ogenblik toch parten gespeeld? Ik wist de volgende morgen dat ik hem voor de dood had gewekt.

[Nummer 55]

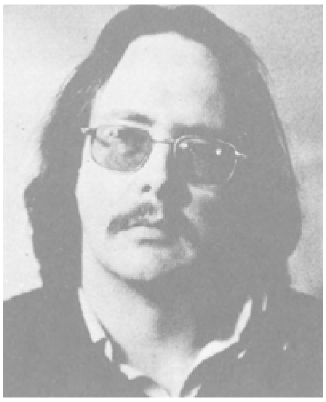
Inhoud:

De autobiografie in de literatuur

Martin Ros	Van Privé-Domein tot en met Chateaubriands herinneringen voorbij het graf	3
Charles B. Timmer	Dertien vragen en 12 antwoorden over herdenken	10
Hella S. Haasse	Een vrouwenleven in de 18e eeuw	13
Simone Dubois	Op zoek naar een autobiografie	20
Harry G.M. Prick	Enkele notities i.v.m. een toekomstige autobiografie van Lodewijk van Deyssel	24
Pierre H. Dubois	Een speurtocht naar brieven	29
Martin Rot	De wederopstanding van Robert Musil	38
Martin Rot	De springlevende wederopstanding van Arthur Schopenhauer	42
Martin Ros	Lou Andreas-Salomé	45
Martin Ros	George Grosz als liefhebber van het halfdonker	53
Martin Ros	Michel Leiris' merkwaardige ego-dokument	61
Martin Ros	Custine en het Rusland dat nooit verandert	65
Margaretha Ferguson	Anaïs Nin, een aanvulling	75
James Brockway	All art is autobiography	79
Willem G. Weststeyn	John Cowper Powys: autobiography	84

J.J. Peeteboom	Boswell's onvolmaaktheid	87
Boude wijn Büch	Goethe als autobiograaf	92
André Matthijsse	Toch maar Manès Sperber	94
Pierre H. Dubois	De autobiografie in de Franse literatuur	100

Interviews



‘De ergste regering is die waarover je gedwongen wordt iets goeds to zeggen’ Frederic Morin in gesprek met Arthur Schopenhauer	43
Peter Handke - een ontmoeting André Matthijsse op bezoek bij Peter Handke	96
‘Ik vind kinderen zielige wezens die afhankelijk zijn van het grote tuig dat volwassenen heet’ Josine v.d. Berg in gesprek met Dolf Verroen	105

Schrijvers over zichzelf

Charlotte Sophie van Aldenburg	Journaal van ons verblijf in Bückeburg	15
C. Buddingh'	Dagboeknotities	31
Maarten 't Hart	Fragmenten uit een dagboek	34

Robert Musil	Fragmenten uit de ‘Tagebücher’	39
Lou Andreas-Salomé	Kennismaking met Friedrich Nietzsche	47
George Grosz	Een blik in de 13e kamer	54
George Grosz	Enige activiteiten van de Dadaïsten	58
Michel Leiris	Arena, het terrein van de waarheid	62
Astolphe	Ik sta in voor de juistheid van de feiten	67
Astolphe Marquis de Custine	Bezoek aan het hof van de Tsaar in 1839	71
Anaïs Nin	Fragmenten uit een dagboek	76

Film

Henk Camping	Rotterdam-Berlijn 753 km	108

Kronieken

James Brockway Geo Staad	Engelse Kroniek	102
Geo Staad	De reisavonturen van Prof. P. - Dr. Plankton, deel 17, 18 en 19	115

Van Privé-Domein tot en met Chateaubriands herinneringen voorbij het graf
Martin Ros

Als 41-jarige boog Julien Green - die zo'n 5000 pagina's *Journal* heeft gepubliceerd - zich over zijn dagboek-notities toen hij zestien was. De jongste van de twee neemt plotseling weer het woord en vuurt genadeloos verwijten af: ‘Je hebt me bedrogen, je hebt me bestolen. Waar zijn alle dromen die ik je had toevertrouwd? Wat heb je gedaan met alle rijkdom die ik je in mijn dwaasheid in handen heb gegeven? Ik stond voor je in, ik had grote verwachtingen van jou. Maar je bent failliet gegaan. Ik had beter kunnen opstappen met alles wat ik toen nog bezat en dat jij verspild hebt. Ik voel geen bewondering voor je, integendeel!’

In zijn jeugd leed Green onder de ontberingen; nu hij alles kan krijgen waarnaar hij verlangde ontbeert hij de jeugd, die het elan zou moeten verschaffen tot het intense zinnelijke genieten van de dingen.

Het is volgens mij de kern in de drijfveren tot het schrijven van herinneringen en dagboeken: het leven alsnog in een overzichtelijk, bezield verband zetten om de gebeurtenissen, gedachten en gevoelens, die zich in zo voortdurende spijtige willekeur en onbestuurbaarheid aan ons voltrekken te groeperen in de gewenste follow-up, in de persoonlijke formule die ons leven zou moeten *líjken* of geweest zou *móeten* zijn.

Zo is het, geloof ik, ook met brieven, met het bewaren van brieven in elk geval. Soms sta ik op zolder bij de kist met oude brieven, de brieven uit mijn verre roomse jeugd bv die me weer verhalen van het onheil en de vreugde die me zoveel droever en vrolijker en weinig wijzer hebben gemaakt. De brieven die ik ontving toen ik zeventien was! Toen moet ik nog grote hoop hebben gekoesterd en grote verwachtingen hebben gewekt! Heb ik inderdaad zo hopeloos met Venus in de knoop gelegen? Het lezen van oude brieven is 'n grootse ervaring van bevrijding én nostalgie. We herinneren ons de spanningen, de angst, de gevaren en de tegenslagen van tóen bij het lezen, maar de tijdingen die de brieven brengen kunnen ons in al hun onheilspellendheid toch niet meer raken. We herbeleven in dit terugzien op ontspannen wijze de ware geschiedenis van ons hart.

Onlangs las ik voor het eerst de brieven van Chateaubriand, het deel van zijn onmetelijke *correspondance* dat zich afspeelt nog vóór zijn literaire en politieke carrière in het zenith geraakt van de roem. Later zal Chateaubriand schrijven, dat de vervullingen van enige zijner illusies hem minder geluk hebben bezorgd dan de lange, onzekere, zenuwslopende periodes van verlangen naar deze vervullingen. Zelfs Venus, dat dartele wezen, dat hem toch vaak spectaculair genoeg de hand wilde reiken, wordt voor hem pas het superieur-aanvallige wezen *in memoriam.*

De mooiste, pijnigendste en meest verzoenende pagina's over liefde en erotiek schreef Chateaubriand toen hij een grijsaard was. Pas dan, in *Amour et Vieillesse* ontdekt hij dat hij zich gelukkig mag prijzen vóór zijn dood want hij heeft de liefde gekend.

Privé-Domein -

Toen ik in 1964 op de uitgeverij belandde was ik al een verslingerde lezer van brieven, dagboeken en herinneringen. Ik kwam terecht in een walhalla van sirenen. Elke ochtend deponeerde Joop Veeninga op mijn buro een stapel vers binnengelopen manuscripten, waarover ik korte leesrapportjes moest maken. De AP-uitgeverij zat toen nog in een later tot hotel omgetimmerd huis vol trappen, kamers en hokjes aan de Amsterdamse Kerkstraat, waardoorheen het nog goed wandelen was destijds. Ik herinner me tenminste nog de beelden van de oudste mensen en de oudste hondjes van Amsterdam die in die Kerkstraat hun laatste *paradijs in de schemer* bezaten.

In grote regelmaat kwamen de meest uiteenlopende memoriaal-manuscripten me onder ogen. Herinneringen van taxichauffeurs die Amsterdam wilden beschrijven, van oplichters en politieagenten, van vrouwen die zondig hun geld verdienden, van de eerste weggelopen priesters, van glazenwassers die dingen hadden beleefd waar ze nu eens een écht boek over hadden geschreven, van voormalige strijders uit het vreemdelingenlegioen en gewone huisvrouwen die het dagelijkse leven als wel degelijk een epos van leed en strijd konden tekenen, en natuurlijk van steeds weer, steeds weer mensen die in vastberaden gedenkschriften hun merkwaardige woorden en daden uit de oorlog en uit de politionele acties in Indonesië hadden genoteerd.

Ik schreef er, in onverzwakt enthousiasme voor het genre, verslagen over die geregeld eindigden in de vraag: valt er in die richting nu niet iets te ondernemen? Op het buro van Veeninga stond de foto van Paul Léautaud, over wiens werk

we elkaar nogal eens opgewekt toespraken. Natuurlijk was er in Nederland geen markt voor Léautaud, er kraaide ook geen enkele uitgeverij naar de rechten. Maar hoeveel herinneringen, dagboeken, brieven waren er niet nét zo de moeite waard als die van Léautaud? Zo is het gegroeid en gekomen en we wisten het ineens, de formule om twee vliegen in een klap te slaan: Léautaud te kunnen uitgeven in het Nederlands plus een aantal andere exquise autobiografische geschriften én nu en dan iets te kunnen doen met het meest curieuze wat ons toevloeide uit de Nederlandse manuscripten die van zulke unieke levens verhaalden. Het eerste is er van gekomen en toen ik min of meer bij toeval het *Journal particulier* van Léautaud ontdekte - niet gepubliceerd door de Mercure, die wel achttien delen *Journal littéraire* bracht maar in de obscure reeks *Domaine privé* in Monaco - was ook de naam voor de reeks geboren: *Privé-Domein*.

Van Marie Dormoy ontvingen we nog een verbouwereerde brief, toen we naar de rechten hadden gevraagd. We bedoelden natuurlijk het *Journal littéraire*, dat *Journal particulier* was toch veel te ongegeneerd! We hebben ze tenslotte beide gebracht maar de tweede poot in de opzet van de reeks nadat we de eerste al heel gauw hebben laten vallen. Majbritt Morrison en haar leven als licht meisje in Londen, Zoe Progl als koningin van de onderwereld, Victor Alexandrov en zijn jeugd als *adder onder adders* tijdens de Russische revolutie bleken toch niet geheel te passen in de toonhoogte en tongval die de reeks aannam door de aanwezigheid van auteurs wier leven vooral interessant was door de wijze, de stijl, de persoonlijke selectie waarop dat leven of één aspect ervan was verteld. De reeks had in de geruime tijd volgehouden aanvangsfase een extra-voornaam jasje naar buitentoe aangekregen: de boeken werden *onopengesneden* geleverd, men diende zich met een scherp mesje of briefopener een weg naar dit privé-domein te banen. Dat gaf al gauw ongelukken genoeg. We kregen onherstelbaar verminkte exemplaren, waarin lezers met hun vingers of verkeerde voorwerpen hadden zitten te scheuren, terugbezorgd onder het motto dat het *mis-exemplaren* waren. Het is tenslotte nog een hele strijd geworden of we het onopengesneden leveren zouden opgeven of niet, want we kregen óók geregeld van lezers en boekhandelaren te horen dat men een en ander juist als een charmante geste en een prettig bevonden vorm van snobisme had ondervonden. Toen we de knoop doorhakten naar het opensnijden was Veeninga er al lang niet meer. Nog vlak vóór zijn plotselinge, afschuwelijke, ongehoorde dood hadden we intussen besloten de serie geheel toe te spitsen op literaire rang. De bizarre, zonderlinge of uitzonderlijke levens zónder deze literaire meerwaarde zouden we in andere vormen gaan brengen. Resultaten van dát initiatief waren onder meer de als ABC-pocket in een totale oplage van zo'n 100.000 exemplaren verschenen ervaringen van een Amsterdamse taxichauffeur - *Wie geeft me jatmous?* - en *De duizend levens van Willy en Coby*, de herinneringen van een gentleman-oplichter die onlangs door Sybren Polet in het deftige *Raster* in een verrassenduitvoerig en streng-serieus essay onder de loep werden genomen. We hebben ook nog wel eens overwogen om een boek of serie te brengen met bloemlezingen van het beste, opvallendste, meest sinistere of meest komische uit de populaire bekentenisliteratuur. Ook de NRC deed eens een gooi in die richting met een bijlage van dergelijke zeer korte selecties. Het grote probleem in deze schuilt uiteraard in de arbitraire kant van de zaak, die aan de auteurs van de diverse manuscripten doorgaands niet zo best is over te brengen. Deze manuscripten, waarin zich zoveel ongekende vreugde en ongekend leed van de wereld verzamelen, blijven

op zich toch een genre vormen dat me bezig houdt. Er zou een soort reeks te bedenken moeten zijn, waarin de herinneringen worden vastgelegd van een Amsterdamse mariaviet die me zijn ongelooflijke wedervaren voorlegde; van de vrouw uit Santpoort die een werkelijk beklemmend zij het geheel chaotisch verslag aanbood van een jarenlang onterecht verblijf in een gekkenhuis, van de man die in enige folianten manuscript interviews had genoteerd die hij al jaar en dag over het wereldraadsel had gevoerd met vrijwel alle groten uit de politieke en culturele geschiedenis, van een lijfwacht van Mussert etc. etc. Ik herinner me nog de onvergetelijke *boerzwerfster* die me, na zich aangekondigd te hebben met een over tien kantjes uitgesmeerde brief, enkele jaren geleden op zekere ochtend bezocht op mijn eenvoudige zolder. Ze was een boerzwerfster uit het oosten des lands. Ze zwierf al jaren van boerderij naar boerderij, overal klusjes en karweitjes opknappend waarvoor de boeren haar voeding, kleding en dekking verschaften. Wie wordt dan niet nieuwsgierig, zelfs als men al zoveel illusies over meesterwerken in ongepubliceerde manuscripten heeft opgeborgen in een schoenendoos? De boerzwerfster ging vergezeld van een dadelijk nijdig op mijn zolder pissend, zeer bejaard hondje en verzocht mij onder veel gerinkel van de ijzers aan haar polsen en van gemeenvurig uitgevallen oorringen om haar levensverhaal maar eens *op de band* te zetten. Ze vroeg nog of er veel wachtenden vóór haar waren. Ik wees op een mismoedige stapel manuscripten naast me waarop ze mij verzekerde: 'Meneer, wat daar allemaal instaat, vergeet het maar. Wat ik heb meegemaakt, daar moesten ze nou eens een boekje over schrijven.' De verhalen golfden over me heen. Ik heb het uitgezeten. Ze heeft tenslotte het hondje weer weggestopt tussen haar gewaden en is weggegaan met de verdachtmaking aan mijn adres, 'dat ze zeker te min voor me was.' De haat die mensen je toedragen als je hun manuscript weigert of kritisch beoordeelt is altijd verschrikkelijk! Maar deze vrouw had nog niet eens een manuscript; Ik blijf me toch de hersens pijnigen of er niet iets op gevonden zou moeten worden om zéér curieuse ongepubliceerde manuscripten te bewaren, op te slaan, voor bepaalde raadpleging ter beschikking te stellen en om mensen die zéér curieuse herinneringen hebben prijs te geven in de gelegenheid te stellen die, indien de mogelijkheid tot schrijven of typen hen ontbreekt, aan de band toe te vertrouwen. De telefoon heeft al genoeg huisgehouden in de brief-

cultuur, die zoveel interessants uit de historie bewaarde. De bronnen over het meest merkwaardige, dat onze tijd in zoveel diverse levensgetuigenissen doseerde, dienen zoveel mogelijk te worden vastgelegd. *Unofficial history is óók history!*

Wat zou ik verder over Privé-Domein moeten vertellen? Het vijftigste deel is er al weer, de serie loopt nu ruim tien jaar en sedert Theo Sontrop zich bij de uitgeverij voegde is er in een aantal opzichten nóg weer een mooier en fermer kop op gezet. Waar het ons om ging en waar we nog zo'n beetje heenwillen, staat allemaal in het speciale boek *Schrijvers over zichzelf*, dat we als complete inventarisatie van Privé-Domein samenstelden en redigeerden. Er zijn, omdat de rechten nu eenmaal naar andere uitgevers gingen, enkele vervelende omissies. Zelf betreur ik het bijvoorbeeld heel erg dat Kafka er niet in zit, en Nabokov, evenmin als Benvenuto Cellini, Sartre, Frank Harris, Simone de Beauvoir, Du Perron, Vestdijk, Reve, Buddingh', Walraven. En wat zou ik er dan vooral nog in willen hebben? Dat wordt een lange, fantastische reeks. Waarover het goed dromen is en die mijn tijd nog wel zal uitzingen. De Henry Brulard en een keus uit de brieven van Stendhal. De herinneringen aan zijn vader van Restif de la Bretonne. De bekentenissen van Rousseau. De herinneringen van een teleurgesteld mens van Barbellion. Het *Journal intime* van Benjamin Constant. De herinneringen van Herzen. De herinneringen van Benjamin Franklin. De autobiografie van John Cowper Powys. Het dagboek van de Goncourts. De *Choses vues* van Victor Hugo. De herinneringen van Bismarck - jazeker, die zijn fantastisch goed! - en die van Von Bülow - die zijn werkelijk ongehoord - en natuurlijk de dagboeken van Pepys, Boswell, Hebbel, Jünger Alain, Amiel. De brieven van Flaubert, van Benn, van Kleist, Stifter en Jean Paul. Goethe is een hoofdstuk op zich, evenals Walter en zijn herinneringen aan de Victoriaanse erotische onderwereld. De autobiografie van Grillparzer is een juweel, evenals de autobiografie van Klaus Mann of het dagboek van 19e eeuwse dominee Francis Kilvert.

Welke Nederlanders wens ik er in? Als ik uitga van het feit dat hun dagboeken inderdaad bestáán, denk ik in de eerste plaats aan Hans Warren, Hans van Straten, Geert van Oorschot, Maarten 't Hart, Bert Voeten, Adriaan Morriën en uiteraard W.F. Hermans. Nederlandse *droomboeken* in het genre zouden naar mijn gevoel kunnen zijn de herinneringen van Mulisch, van Arthur Lehning, van Anton Constandse, van Joop Waasdorp en van Geert Lubberhuizen. Ik kom dan meteen op het heel aparte genre waarin ik me dikwijls vermei: dat van de ego-documenten die jammer genoeg níet bestaan. Enige voorbeelden: de herinneringen van Dostojevskij, de herinneringen van Proust, de herinneringen van Joyce, de herinneringen van E. du Perron, de herinneringen van Sneevliet, het dagboek van Kloos, de herinneringen van Busken Huet, de memoires van Thomas Mann, de herinneringen, de brieven en het dagboek van Octave Mirbeau, de herinneringen van Paulhan, van Emile Zola, van Jean Paul en van A. Roland Holst. En, al worden er nog vele duizenden brieven van hem uitgegeven, vooral, vooral het dagboek van Multatuli!

Chateaubriand

Boven al mijn voorkeuren torent echter één titel uit: *Mémoires d'outre-tombe* van Chateaubriand. Sedert 1936, toen J. Tielrooy zijn ongelukkig geschreven maar respectabel documenterende *Chateaubriand, zijn leven en zijn werken* publiceerde, is er geloof ik in Nederland over de in 1848 gestorven aartsvader, grondlegger en voortrekker van de Franse romantiek niet meer geschreven en juist daarom ook verraste het me zo vreugdevol dat Anneke Brassinga, die de Nijhoffprijs weigerde - en zo gemotiveerd! - in een interview in de NRC-Handelsblad van 22 december 1977 op de vraag: ‘Zijn er boeken waaraan u het liefst zou werken?’ antwoordde: ‘Nog meer gedichten van Sylvia Plath, Moby Dick, *Les Mémoires d'outre-tombe* van Chateaubriand.’ Zo kom je elkaar soms toch af en toe tegen in het opzoeken van het oude goud, dat onze journées-de-lecture doorgloeit!

Want de in de laatste Pleiade-editie totaal 1970 pagina's tellende autobiografie van de in 1768 geboren François-René de Chateaubriand is niet alleen een van de fascinerendste en boeiendst geschreven ego-documenten uit de wereldliteratuur, het is ook een volstrekt uniek en op zichzelf staand exempel in het genre, een exemplarische prestatie namelijk als *mythologische autobiografie*.

Chateaubriand heeft na een uit andere wereldliteratuur al tamelijk bekende hongerjeugd en een versjoemelde school- en studietijd in twee opzichten toppen van de weinige ijsbergen in deze wrede wereld bereikt: hij veroverde de literaire roem en ontdekte een paar keer na een nieuw boek gepubliceerd te hebben dat hij voor de zoveelste keer beroemd was. En hij slaagde er in al degenen, die hem een tienderangs consul of politieke secretaris waanden, met stomheid te slaan door het tot minister van buitenlandse zaken te brengen, en zo'n beetje op zijn eentje een oorlog te organiseren en te winnen. Bij deze hoogtepunten én de voortdurende geluksroes die hem liefdesverhoudingen met voorname vrouwen uit zijn tijd brachten, voegden zich óók, in even heftige regelmaat, de tegenslagen, de teleurstellingen, de afgangen. Al tijdens zijn leven werden zijn boeken naar de rommelzolder van de literatuurgeschiedenis verwezen. Hij, de grote strijder voor de Bourbons en het constitutionele koningschap, kreeg een forse schop onder de kont, omdat de koning liever luisterde naar enige onnozele anti-Chateaubriandclique dan naar de man die zojuist voordelige buitenlandse politiek in grootse stijl voor Frankrijk had gemaakt. De grote minnaar zat zijn nadagen uit in een huwelijk zonder warmte, zonder liefde, zonder kinderen, met een vrouw die de deuren graag op de tocht zette om hem kou te doen vatten, terwijl de grande amoureuse madame Récamier in haar grijsheid nog zijn huwelijksaanzoek van de hand wees. En het boek dat zijn literaire rang onsterfelijk zou vestigen, verscheen na zijn dood, de *Mémoires d'outre-tombe* dat besluit met zijn magistrale afdaling, het kruis in de hand, in zijn graf.

Francois-René de Chateaubriand (1768-1848)/Schilderij van Deveria uit 1809

Het mythologische in die memoires is nu, dat Chateaubriand vrijwel alle grote en kleine gebeurtenissen uit zijn inderdaad hoogst bewogen leven in directe relatie weet te plaatsen tot de grote politieke, sociale, literaire gebeurtenissen van zijn tijd. Bij elke scherpe wending in zijn leven onderneemt ook de aardas een scherpe wending. De dingen gebeuren omdat er dingen gebeuren met Chateaubriand, de wereld tussen 1768 en 1848 tolt als 'n Chateaubriands krachtenveld heen om zíjn woorden, daden en werken. Hij is ook niet zomaar een jaar vóór Napoleon geboren. Hij sterft in het revolutiejaar 1848. Hij zette niet voor niets weer voet aan Franse wal na zijn emigratie in Engeland in hetzelfde jaar dat Napoleon uit Egypte terugkeerde naar Frankrijk. Chateaubriand presteert het om een hele biografie van Napoleon te vlechten binnen het kader van zijn eigen autobiografie, daarmee zonder meer stellend dat het leven van Napoleon en het hele dramatische gebeuren tijdens het napoleontische tijdperk een onderdeel vormen van Chateaubriands eigen leven en bekeken dienen te worden vanuit diens autobiografie. De hele follow-up van dromerige monoloog, zuiver refererende herinnering, brieven, documenten, dagboekaantekeningen, diplomatieke stukken, pamfletflarden, gesprekken, exclamaties en vervloekingen vormt ook een, mij uit geen andere autobiografie bekende structuur, die, en dat is het meest wonderbaarlijke ervan, in boeikracht geen moment verzwakt of teleurstelt. Men weet, heeft men zich eenmaal aan de fabelachtige zelfvergroting van Chateaubriand overgegeven, eenvoudig dat men in een *mythologische* trein zit, dat men Dichtung und Wahrheit hier in een nimmer meer te ontwarren mengeling voor zich heeft, die overigens geenszins verhindert dat de *Mémoires d'outre-tombe* volledig samenvallen met de waarheid en werkelijkheid van de figuur en het leven van Chateaubriand. Vanuit déze zelfvergroting heeft hij geleefd, en geschreven. In zijn vermogen bij alles wat hij ondernam - ook toen hij nog arm, onbekend, onbemind, ongelezen was! - enorme perspectieven voor zichzelf en zijn carrière te creëren en zich in zijn verlangens op te laden, is Chateaubriand even briljant als in zijn talent tot verdichting,

tot terugzien, tot het genieten van de dingen vanuit een herinnering aan iets totaal anders in zijn persoonlijke leven of in de eigentijdse geschiedenis, waarvan Chateaubriand wenst dat het toch alles met het gebeuren van het moment te maken heeft. Chateaubriand is een uitgesproken *voorjaarsmens*, het is altijd voorjaar voor hem. Hij leeft steeds in afwachting van nieuw groen, van een nieuwe bloeiende meidoorn, van een nieuwe liefde, van een nieuw boek, van een nieuw politiek avontuur of een nieuw strijdbaar pamflet. Bovendien geniet hij de dingen altijd twee keer: op het moment zélf - en dan steeds onherroepelijk gekoppeld aan een gevoel dat de herkenning met iets anders op hetzelfde ogenblik oproept - én later, soms veel later, als het materiaal is geworden voor zijn memorie dat weer nieuwe momenten van meerwaarde aan het verfijnde zinnelijke en spirituele genieten moet geven. Terecht heeft André Vial volgens mi j geconstateerd, dat met Chateaubriand de *pré-Proustiaanse* literaire stijl en techniek hun intrede deden in de literatuur. In het intense inventariseren van het verleden dat tegelijk dient om het geluksgevoel van het moment te verhogen, is Chateaubriand ongetwijfeld zeer verwant aan of preludiërend op Proust. Misschien anticipeert Chateaubriand - en ik heb het vrijwel uitsluitend over de *Mémoires d'outre-tombe*, de rest van het werk ken ik onvoldoende - wel op heel wat méér dan op het proustiaanse levensgevoel, op een hele omwenteling in het literaire beleven van de dingen, in het bouwen aan een literatuur die over de werkelijkheid gáát en daar volstrekt niets mee te maken heeft, wat mogelijk de essentie is van alle literatuur. ‘We zijn alles aan hem verschuldigd,’ schrijft Julien Gracq dan ook in zijn voorwoord bij de als Livre de Poche verschenen integrale herdruk van de kostelijke Pleiade-editie van de *Mémoires*. En dan maakt het bijzonder weinig uit of er boeken blijven verschijnen waarin wordt uitgezocht in welk fragment van de memoires Chateaubriand gelogen heeft of, het ís toch wat, plagiaat heeft gepleegd. Henri Guillemin, een gifterik, die aan de memoires-doorlichting begon in hevige haat ook als radicaal-linkse republikein tegen de reactionnaire royalist die Chateaubriand voor hem een leven lang gebleven is, deze Henri Guillemin heeft een dik boek gepubliceerd waarin de leugens, verdraaiingen, valse citaten, opschepperijen en lasterpraat van Chateaubriand bladzij na bladzij staan uitgemeten. Chateaubriand

schrijft een heel hoofdstuk over zijn ontmoeting met Washington tijdens zijn Amerika-reis en hij kan Washington zelfs nooit ontmoet hebben. Chateaubriand snijdt op over zijn pamflet tegen ex-bonapartisten in de Franse regering na 1815 en hij vermeldt er niet bij dat hij op verzoek alle passages geschrapt heeft die betrekking hadden op dergelijke ex-bonapartisten die zich inmiddels bereid hadden getoond een goed woord voor Chateaubriand te doen. Chateaubriand schrijft uitvoerig over zijn oorlog in Spanje uit het begin van de twintiger jaren, waarin hij zich zo ridderlijk toonde en hij verzwijgt dat hij de tolerante bulletins van legeraanvoerder Angoulême buiten diens weten, liet vervangen door treurig-terroristische voorschriften. Chateaubriand drukt integraal hele diplomatieke brieven en stukken af waarin hij, toont Guillemin aan, allerlei regels heeft verwijderd of veranderd zodat het geheel beter blijkt passen in Chateaubriands persoonlijke mythologie. Dat is allemaal waar. Het maakt het boek er geen cent minder, en 'waarachtiger' om. Het blijft helemaal samenvallen met de 'waarheid' van Chateaubriands leven en dat was per definitie en zonder dat hij dat zelf helpen kon 'n *mythalogische*. Het is trouwens zeer opmerkelijk dat Guillemin na de uiterst pietepeuterige herlezing van de memoires, die voor zijn studie noodzakelijk was, tot de conclusie komt dat hij zich alsnog in bewondering en geboeidheid aan die Memoires bereid is over te geven... Paradoxale grootheid.

Meer nog dan Rousseau was Chateaubriand een man van paradoxen. In die continu optredende paradoxaalheid, in woord en daad, kun je hem met kwade wil als een bijna sinistere en hypocriete opportunist zien. Met de goede wil, die bewonderende lezing van de memoires je wel moét opdringen, blijft hij echter *een kind van vijftig jaar met het eeuwige voorjaarsgevoel*. En laf, dubbelhartig, stiekem of eerloos is hij nooit geweest. Hij heeft zich een republikein van nature, en moralist van de redelijkheid en een royalist uit eer genoemd. Zó inderdaad begon hij al in zijn vroegste jaren. Hij maakt als 21-jarige een aantal van de meest afschuwelijke gebeurtenissen uit het begin van de Franse revolutie in Parijs mee, maar is, zélf rousseauiaan, best bereid *de goede revolutie* een kans te geven en probeert zich zelfs aanvankelijk een vaste positie te verwerven in de handel. In zijn eerste gepubliceerde geschriften voorspelt hij nog het einde van het christendom om vervolgens, na zijn emigratie naar Engeland, contra-revolutie en christendom te gaan verheerlijken. Nu herinnert hij zich ineens scherp de terreur in Parijs, hij beschrijft verbluffendimpressionistisch de tocht voorbij zijn raam van aristocratenmoordenaars, die de nog bloedende harten van hun slachtoffers als trofeeën op de revers van hun jassen hebben gestoken. In het *Génie du Christianisme* zal hij behalve een ode aan het rooms-katholicisme óók een ode aan het heilige huwelijk schrijven, terwijl hij zelf - nog vóór zijn emigratie getrouwd met een matig-mooi meisje dat hem financieel onafhankelijk had moeten maken maar dat niet dééd - pas jaren nadat hij in Frankrijk is teruggekeerd, weer naar zijn vrouw reist en er tot het bittere einde van hun huwelijk een nimmer eindigende stoet van minnaressen op nahoudt. Madame de Chateaubriand noemde zich dan ook graag de weduwe van een levende. In de Mémoires zal hij haar later verheerlijken - ook omdat ze hem zo van pas is gekomen bij copiëren en herinneringen ophalen, ze schreef zelf trouwens vrij goed, getuige haar eigen memoires - zoals hij zijn vader op mythische wijze vergroot tot een soort bretons-aristocratisch oer-verschijnsel, terwijl hij op de naargeestige burcht Combourg een door en door ongelukkige en neurotiserende jeugd heeft gehad. De vader was een tyran die vrouw

en kinderen dwong op lange winteravonden uren achtereen naar zijn onnozele voorlezingen te luisteren.

Chateaubriand stelt het als een grandioos teken van de hemel voor, dat zijn boek over het christendom, dat hem fameus maakte 's nachts zou geen vrouw van Parijs geslapen hebben om het boek uit te krijgen! - samenviel met het Te Deum in de Notre Dame over het bereikte concordaat tussen Napoleon en de Paus, wat een grootse politieke en religieuze restauratie inluidde. Maar hij heeft dit boek al jarenlang in Engeland voorbereid! Van Joubert had hij zich de les ingeprent vooral te proberen altijd spontaniteit te suggereren en tevens zoveel mogelijk zijn bronnenmateriaal te maskeren. De waarheid is dat Chateaubriand zijn leven lang een zeer studieus documentarist is geweest, die eindeloos aantekeningen en exerpten maakte uit ontelbare boeken op de meest uiteenlopende gebieden - en in een aantal talen, waaronder Italiaans en Hebreeuws - om vervolgens zowel in zijn boeken als in de salons tegenover zijn maitresses als de spontane, niet door belezenheid of eruditie gedrukte, zéér aardse figuur te flonkeren. Hij was net als Lawrence of Arabia voorts veel minder avontuurlijk dan het lijkt. Zijn veelbesproken, in een dik boek beschreven pelgrimstocht naar Jerusalem was in wezen een bliksembezoek voor het verslag waarvan Chateaubriand later moest putten uit de aantekeningen van zijn reispersoneel. Op de heenreis riep hij wel luid *Leonidas*! in de vallei, waar de Spartanen ooit hun heldenstrijd tegen de Perzen leverden maar van details in het landschap, in de flora en de fauna, nam hij niets op, hij herinnerde er zich later niets van.

Hij beschouwt zich als de grote tegenspeler van Napoleon en in beslissende mate diens meerdere omdat hij na de executie door Napoleon van de Bourbonprins Enghien uit bonapartistische dienst treedt - hij was dus in elk geval al van de Bourbons naar Napoleon overgelopen! - en tot en met 1814, als hij zijn groot anti-Napoleon-pamflet publiceert, de hoop van alle vijanden van de usurpator blijft. Chateaubriand heeft er echter geen moeite mee te bekennen, dat hij in bonapartistische bladen bleef publiceren, Napoleon geregeld vergeleek met Karel de Grote en vooral zo'n hekel aan *de overweldiger* kreeg omdat deze hem geen culturele toppositie, bv als directeur van de nationale bibliotheek wilde geven en dát was nu juist de tijdelijke escape uit literatuur

en politiek die Chateaubriand het meest begeerde. Hij heeft vervolgens veel geschreven over de ondankbaarheid van de Bourbons, die hij zo standvastig tussen 1815 en 1830 heeft gediend, maar de waarheid is dat zijn ambassadeursbaantjes in Berlijn, Londen en Rome hem zó weinig werk op leverden dat hij vrijwel de hele dag aan zijn memoires kon zitten schrijven. Door de memoires resoneert Chateaubriands consequente verdediging van een constitutioneel koningschap, dat hij de enige garantie vond tegen terreur, die het onherroepelijke gevolg van door partijzucht en nepotisme beheerste republiek en democratie zou zijn. 'Want de revolutie belooft de vrijheid met bloed maar vernietigt die in de slavernij van het purper.'

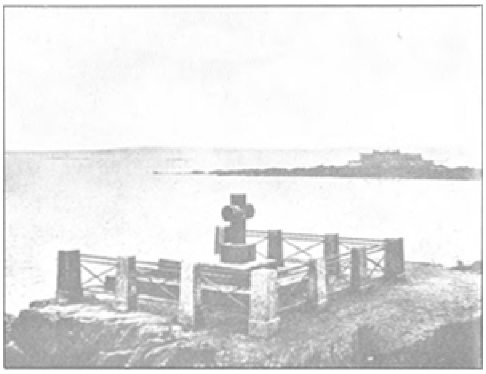
Het is wáár: voor de vrijheid van drukpers die de voortdurende toetsing moet zijn van het daadwerkelijke functioneren van de constitutionele Grondwet heeft Chateaubriand altijd op de bres gestaan. Zó zelfs dat tijdens de revolutiedagen van 1830, toen zijn politieke rol al lang was uitgespeeld, de rebellerende studenten Chateaubriand op de schouders namen in de waan dat hij ook achter de acties tegen Karel X - die zou vluchten - stond. Het tegendeel was het geval en een van die onvergetelijke passages uit de memoires is dan ook de scene waarin Chateaubriand beschrijft hoe hij daar, vlak bij de barricade en toegejuicht door de opstandelingen, *Leve de Koning* begint te jubelen. Dat hij reactionair was, blijven zijn tegenstanders volhouden en ze wijzen op zijn acties tegen de liberale opstand in Spanje - hij is dan minister van buitenlandse zaken - en zijn steun aan en sympathie voor tsaristisch Rusland. Chateaubriand diende hierbij echter een klassiek stuk Franse evenwichtspolitiek binnen het naar hegemonie van enkele grote staten neigende Europese bestel. Erdienden tegenkrachten aan de Oostenrijks-Pruisische en aan de Engelse machtsontwikkeling te worden geformeerd en Chateaubriands opening naar Rusland was daarin niet ondoordacht. Hij gaf soms een verbluffend scherpzinnige kijk op actuele politiek, zo bv in zijn kritiek op Napoleons politiek tegenover de Polen, die hij bij verstandiger aanpak als krachtige bondgenoten achter zich had kunnen houden tégen Rusland en tússen Pruisen en Rusland in. Als hij deze wig sterk had gemaakt en vervolgens standvastig gesteund, zou het hele avontuur naar Moskou niet nodig zijn geweest!

De Pleiade kondigt nu de heruitgave aan van Chateaubriands politieke geschriften, na de *Oeuvres romanesques et voyages.* Het is mogelijk, dat de kentering in de negatieve visie op Chateaubriand als politicus dan een aanvang gaat nemen, zoals zijn wederopstanding als zéér groot schrijver al in volle gang is. In dit verband zal ook de nieuwe biografie van George Painter - het eerste deel verscheen vorig jaar bij Chatto and Windus - een sleutelrol kunnen spelen. In dat eerste deel is Painter overigens nog niet toegekomen aan wat toch het scharnier in Chateaubriands leven vormde: de verhouding met de vrouwen. Wel duikt natuurlijk al uitvoerig de vrouw op, die Chateaubriands droom van de *Sylphide,* die hij in elke minnares is blijven zoeken, determineerde: zijn later in grote eenzaamheid en geestelijke verduistering en door Chateaubriand ondanks al zijn uitbarstingen van verdriet in feite in de steek gelaten zuster Lucile. Het is onzeker of er van een erotische relatie sprake is geweest, maar in platonische zin waren Chateaubriand en zijn zuster zeer zeker geliefden, dat spreekt zonneklaar uit de fantastische bladzijden die hij over hun Bretonse omzwervingen en hun treurige omstandigheden binnen een verarmd aristocratisch milieu heeft geschreven. Alle vrouwen die Chateaubriand heeft gekend, lijkt hij

ongeluk te hebben gebracht. Madame de Custine merkt op dat hij haar leven verwoestte maar het ook heeft veraangenaamd. Het is inderdaad de vraag of de meeste vrouwen die zich later beklaagden al niet ongelukkig waren vóór ze Chateaubriand ontmoetten en zich in hun ongeluk juist door hem aangetrokken voelden. Hij was vijf voet lang, had enige zichtbare puistjes, was tenger, had mooie bruine lokken, was meestal arm, was bovendien getrouwd en had altijd manuscripten bij zich, waarmee hij zijn minnaressen aan het werk zetten. Maar hij had bijzondere kenmerken: onverschilligheid, trots, genialiteit. De meestal hoog-adellijke, gehuwde of verweduwde, zeer mooie en meestal ook wat weelderige en overrijpe dames, die hem beminden, duldden alles van hem, élke gril, élke leugen, élke rücksichtslose zelfvergroting. Voortdurend maakt hij van zijn voorname minnaressen gebruik om politieke en literair-strategische stappen voorwaarts te boeken.

Als hij vooral door toedoen van madame Récamier de hoge post op het Congres van Verona heeft gekregen, die een doorgangsstation zal zijn naar het ministerie van buitenlandse zaken, dankt hij zijn geliefde met de verzekering dat hij haar als gewoonlijk elke dag in haar liefdescel zal komen bezoeken, terwijl hij op dat moment wéét voor zeer lange tijd ver weg van haar te zullen zitten. Het is op zichzelf ongelooflijk dat de waarschijnlijk tot haar veertigste kuis levende madame Récamier zich ineens met bijna puberaal geweld - zie haar brieven uit die tijd - overlevert aan Chateaubriand. Hij wil de kracht van zijn liefde voor haar bewijzen door elke dag stipt op tijd te komen, zó zelfs dat de bedienden er letterlijk hun klok op gelijk zetten. Maar hij kwam ook nóóit één minuut eerder! De man maakte werkelijk op imposante, op overweldigende wijze literatuur van zijn leven. Madame de Custine die het meeste onder zijn verbreken van de verhouding geleden schijnt te hebben, verhaalt hoe hij, als zijn neef onder Napoleon, verdacht van verraad - ten onrechte - is onthoofd, van verdriet zijn in het bloed van deze neef gedoopte zakdoek naar haar opstuurt. Als bewijs van zijn liefde en van zijn verdriet! Is dit niet ongelooflijk?

Hij kon aandoenlijk-trouw blijven. Aan madame de Berry bijvoorbeeld, de na de val van Karel X rusteloos voortconspirerende Bourbonse voor wie hij pamfletten schrijft en zelfs een blauwe maandag in de gevangenis geraakt. Hij maakt reizen naar Praag, waar de Bourbons in emigratie leven. Hij aait de jonge Hendrik V over het hoofd verzekert madame de Berry: ‘Uw kind is mijn koning!’



Het graf van Chateaubriand aan de Grand Bé in Saint-malo

Hij blijft trouw aan de zure madame de Chateaubriand, die vanwege haar handel in chocolade ook wel Madame Chocolat wordt genoemd. Hij blijft trouw aan zijn vak, hij is een *machine à livres.* Hij schrijft nog, langzaam invalide wordend, een prachtig-streng boek over de trappist Rancé.

Hij verkoopt de rechten op zijn memoires om de hem zijn leven lang vervolgende armoe te bestrijden en hij laat fragmenten vóórpubliceren en voorlezen. Het gerucht over de polemieken, die hij er in afsteekt, is oorzaak van een jarenlang gezwendel en gemarchandeer met de manuscripten, waarvan pas zo'n honderd jaar later de eerste integrale versie kan verschijnen. Lamartine heeft beschreven, hoe hij als jongen naar het huis van Chateaubriand pelgrimeert. Hij en zijn medevereerders van de Chateaubriand-mythe liggen twee dagen in hinderlaag. Dan gaat de deur open, een kleine man met schrale benen werpt balletje brood naar een kat. En sluit de deur weer achter zich. ‘Wij keerden, mijn vrienden en ik, naar Parijs terug in een staat van verblinding: wij hadden de zon van de literaire roem in het aangezicht mogen zien!’ In *Schrijvers in hun landschap* doet Pierre Dubois verslag van zijn verkenningstocht naar het land van Chateaubriands herkomst, naar de burcht Combourg en het strak-pompeuze graf aan de Grand Bé in Saint-Malo, uitziende over de oceaan.

De *Mémoires d'outre-tombe* blijven de wonderlijkste herinneringen die ik ooit las, de enige volstrekt authentiek-mythologische. De stijl is van a tot z doordrenkt van een patina, dat zich enkel als *spleen* en *epopée* laat omschrijven. Het is een zeer gedragen, zeer literaire, zeer bezield-retorische stijl. Het is tegelijk een door en door menselijke, directe, je als van een vriend of verwant toesprekende stijl. Het is kunstproza, het is gekunsteld en zelfs gemaniëreerd, het is exclamatisch, overdreven, lyrisch, barok. Het is een echte stijl, het is namelijk ook een stijl waarin de zelfvergrotende romanticus, die een hele generatie heeft beïnvloed en bezield, ook in staat is, elk moment dat het nodig blijkt in de kontekst van het verhaal, ironisch, sarcastisch, vol cynisme en zelfspot te zijn. Hij schrijft dan puntig, dodelijk, krachtig, zeer economisch. Het portret van Talleyrand bv: ‘Hij kan de gebeurtenissen ondertekenen maar niet maken. “En Napoleon:” Vivant il a manquéle monde, mort il l'a possedé.’ Dit laatste geldt voor Chateaubriand zelf. Hij is in de *Mémoires d'outre-tombe* de meest complete schrijver die ik ken.

Dertien vragen en twaalf antwoorden over herdenken
Charles B. Timmer

O kelder van het geheugen
zo lang niet meer bezocht...
V. Chlebnikov
Oude vrouw: Ik herinner het me nog as
vandaag...
Oude man: Niks hoor, ik ben het die het
me as vandaag herinnert.
Oude vrouw: Jullie herinneren het je as
vandaag, maar ikke herinner het me nog
as vroeger.
Oude man: Maar as vandaag herinner
ik het me nog net as vroeger.
Oude vrouw: Maar ik herinner het me net
as vroeger, als helemaal heel vroeg...
Oude man: Maar ik herinner het me as vroeg
vandaag en as vandaag nog vroeger...
V. Majakovski. De wandluis

Alle vragen lichtvoetig beantwoord
of met lood in de schoenen gezwegen...
Ch.B. Timmer

Van de redactie van De Arbeiderspers, die de serie ‘Privé-Domein’ uitgeeft, heb ik nooit een beginselverklaring over die serie gehoord. Die is er dan ook waarschijnlijk niet. Wél zijn er inmiddels vijftig dikke boekdelen in de reeks verschenen. Daaruit kan de critische lezer op eigen houtje een ‘beginselverklaring’ distilleren. Er is overigens één richtlijn, één basisprincipe te constateren: de auteur zelf, of een ander voor hem, begeeft zich op zijn *privê-domein*, vertelt over dingen die anders niet aan de grote klok zouden zijn gekomen, prijst, onthult, looft, ontmaskert en brengt een gebied in kaart dat om een of andere reden de aandacht van de ontdekkingsreiziger heeft getrokken: het leven van een ‘groot man’, of van een zonderling exemplaar uit de geschiedenis van het mensdom, of gewoon van een sympathieke vriend. Kortom, de serie bevat autobiografieën, of biografische herinneringen, of dagboeken, of brieven die dezelfde functie van ‘herinnering’ hebben.

Een aardige en eigenaardige reeks - die op twee opmerkelijke eigenschappen van de lezer een beroep doet: zijn verlangen om iets goeds te lezen en zijn voyeurachtige lust om sluiers te zien opgelicht en de naakte feiten te aanschouwen. Dus twee genietingen tegelijk en dat telkens in één boek: het ‘nobele’ en het ‘lage’ genot...

In de autobiografie treedt de auteur als getuige van zichzelf op; in de biografie is het een ander die over hem getuigt. De handeling van dit getuigen staat, omdat er iets voor goed wordt vastgelegd, gelijk aan het oprichten van een standbeeld. ‘Onder de diverse methoden om iemand zijn persoonlijkheid te ontnemen moet ook de ontpersoonlijking van een schrijver in zijn biografie worden gerekend’, zo luidt de calembour van de Russische schrijver Isaak Babel, nadat hij enkele autobiografieën met varianten had geschreven.

Van de drie delen die ik tot dusver in ‘Privé-Domein’ heb verzorgd (Toergenjev, Dostojevski, Tolstoj) bevatten twee de getuigenissen van derden: Dostojevski's

vrouw, Anna Grigorjevna over haar man; de secretaris van Tolstoj, Valentin Boelgakov, over zijn baas. Bij I.S. Toergenjev ligt de zaak anders: alles in die memoires is door hemzelf geschreven, soms dartel, soms kwaad, soms met wat schaamrood op de kaken.

In de 'Nawoorden' bij die drie delen - die onontbeerlijke wormvormige aanhangsels - heb ik aangestipt:

over Toergenjev: 'Alles wat Toergenjev schreef - in gedicht, verhaal, roman of brief - is bouwsteen tot zijn biografie.'

over Dostojevski: 'De *Herinneringen* aan F.M. Dostojevski zijn niet zo zeer "literaire" als wel "levens"-herinneringen.'

over Tolstoj: '... en zo rijst een beeld van de oude Tolstoj voor ons op als dat van een Indische fakir die in een touw probeert te klimmen dat hij zelf omhooggooit - een magische gymnastiek, waar hij natuurlijk te oud voor was.'

In verband met het fenomeen 'Privé-Domein' rijzen een aantal het memoiren-genre rakende vragen.

1. *Heeft iedereen het recht zijn autobiografie te schrijven en te publiceren?*

Natuurlijk niet: het is geen recht, de auteur neemt zich eenvoudig de vrijheid dit te doen. En het hangt uitsluitend van de auteur af, of wat hij doet een aanmatiging is of een triomf. Het is voor het schrijven van een autobiografie overigens wel gewenst dat men geleefd heeft. Dit heeft niets met leeftijd te maken. De schoolgaande jeugd schrijft geen levensherinneringen - Anne Frank deed dit wel. Aan de andere kant kan een stokoud man zestienhonderd bladzijden memoires produceren alleen om te vertellen dat hij niet geleefd heeft, dat wil zeggen, tachtig jaren lang niets anders heeft beleefd dan zichzelf. En daar is in de regel geen eer mee te behalen.

2. *Heeft iedereen het recht een biografie over een ander te schrijven en te publiceren?*

Ja natuurlijk: de mensen bestaan immers hoofdzakelijk dank zij de drang om elkaar te beschrijven. Als die onverklaarbare lust, dat 'instinct' niet bestond, zou er geen literatuur zijn en geen geschiedenis. Stalin bestaat in 1978 niet omdat hij, naar verluidt, eens nachten lang in het Kremlin heeft zitten zwoegen om een groot deel van zijn medemensen naar de andere wereld te helpen, maar dank zij de biogra-

fieën van Souvarine, Adam Ulam e.a. Historische werkelijkheid is niet wat geweest is, maar de legende die over het verleden de ronde doet. Men moet daarom niet schrikken, wanneer twee biografieën over een en dezelfde persoon behalve de geboorte- en sterfdata niets met elkaar gemeen hebben.

3. *Kan men over een onbeduidend persoon, een nul, een boeiende biografie schrijven?*

Zeer zeker - dikwijls gemakkelijker dan over Napoleon. De waarde van een biografie hoeft niet evenredig te zijn aan de betekenis van de beschreven persoon, maar is alleen evenredig aan de betekenis van de biograaf. Uiteraard wordt het element van ‘legende’ wel iets groter, wanneer de biograaf erin slaagt van een luis een olifant te maken.

4. *Wat maakt een biografie of autobiografie boeiend: de grote gebeurtenissen die erin worden opgerakeld, of de zogenaamde ‘kleine trekjes’?*

Boeiend is de autobiografie van een schrijver volgens sommigen, ‘wanneer de lezer er veel van zichzelf in terugvindt’. Voor mijn gevoel is dit het ergste wat een rechtschapen mens kan overkomen. Het brengt immers het feit aan het licht dat die lezer nooit een ‘zelf’ heeft bezeten. Een boeiende biografie is geen opgewarmde erwtensoep van tien dagen geleden, maar de poging om een leven dat geleefd werd opnieuw te beleven. De ‘kleine trekjes’ spelen daarin een belangrijke rol. Zij zijn soms welsprekender dan veldslagen. Om zich daarvan te overtuigen leze men vooral de memoires van een vrouw over haar man (bijvoorbeeld die van Anna Grigorjevna Dostojevskaja over Dostojevski), of de herinneringen van secretaris Boelgakov over Tolstoj, of uiteraard de *Herinneringen* van Toergenjev, waarover ik in mijn nawoord zeg: ‘... Toergenjev heeft in zijn leven veel gezien. Daarbij ligt het geheim van zijn kunst in het geheim (zijn geheim) om het *triviale* om te zetten in het *sublieme*.’ Wel is het oppassen geblazen bij de toepassing van de kunstgreep der ‘kleine trekjes’. Er zijn verbijsterende kleinigheden en er zijn onbenulligheden. Wanneer André Gide in zijn *Dagboeken* noteert: ‘24 februari 19.. Vanochtend in bad geweest...’ kan de lezer drie dingen doen: hij kan uitroepen: ‘Ik ook!’ (de schok der herkenning); hij kan denken: ‘Goddank, ook de grote Gide nam wel eens een bad’; of hij kan het boek dichtslaan en voor oud papier verkopen. Wanneer ik de ‘Notities van een Leids Student’ over de herdenking van de ‘februari-ramp’ lees (A. Korthals Altes in NRC, 2 februari 1978), dan staat daarin niets over ‘torenhoge golven’ of ‘eindeloze watervlakken’, of ‘de woede der elementen’, maar de ontdekking van een verdronken kind ‘in goede conditie’ en dan: ‘... we legden het kind in de dinghie, bedekten het met een laken dat ik in 't huis vond. Waarom had ik dit gisteren niet meteen gedaan? Nu hadden vannacht de ratten de neus weggevreten.’ - Dit is een ‘verbijsterende kleinigheid’. Een paar dagen later herinnert de student zich: ‘We moeten het met wat boterhammen doen de hele dag.’ - Dit is de onbenulligheid van de kleinburger: het land onder water, duizenden doden, weggevreten neuzen - maar de hele dag lang niet eens een warme hap! Zoiets kan een citaat zijn uit ‘De levensherinneringen van een maag’.

5. *Zijn brievenverzamelingen licht verteerbaar?*

Zij zouden dat wel zijn, als er geen voetnoten bij waren. Nu verorbert men brievenboeken in de regel met het plezier, waarmee men een gebakken brasem eet: bij iedere hap een mondvol graten die je in het tandvlees prikken. Maar brievencollecties zonder voetnoten zijn al evenzeer onleesbaar: men begrijpt gewoon

niet, waarover A zich zo opwindt, waarom B een gebroken hart heeft, wat C heeft bezield om zo te liegen. Brievencollecties zijn derhalve a priori onleesbaar, vandaar dat zij zo gretig worden verzameld en iedereen er zo gulzig in 'vlooit' - je kunt nooit weten: ergens ligt het pikante hapje.

6. *Mag men in een autobiografie liegen?*

Ja natuurlijk, graag zelfs. Anders hebben latere commentatoren immers niets meer om recht te zetten. Neem bijvoorbeeld het hoofdstuk 'Brand op zee' in Toergenjev's *Herinneringen*. Een klassiek voorbeeld van wat de Russen 'vranjó' noemen. 'Vranjó' is geen aperte leugen, maar ook de waarheid niet. Het is eerder 'verdichtsel' - het is de 'waarheid' opgediend als een hors d'oeuvre schotel van Dikker & Thijs, het is, zoals Toergenjev zelf over N. Gogol schrijft (misschien om zijn eigen geweten te sussen): 'Hij weet dat hij liegt, maar gelooft in zijn leugens, het is iets als vervoering en ingeving, een scheppende geestdrift...'

7. *Wat is het kenmerkende van dagboeken in de memoire - literatuur?*

Het meest kenmerkende van de 'dagboeken' die bij miljoenen worden geschreven is dat zij verscheurd of verbrand worden - hetgeen dikwijls meer werk is dan het schrijven ervan. Iemand die jarenlang een dagboek heeft bijgehouden en daarin later eens terugbladert, wordt bijna altijd misselijk. Goede raad: geef nooit je dagboeken uit, zolang je nog leeft, of nog leven wilt.

8. *En wat is typisch voor 'memoires'?*

Dit ligt voor de hand: typisch voor memoires is dat zij de ene lezer bevallen en de andere lezer lastig vallen. De memoireschrijver leeft in de illusie dat hij denkt dat hij zich herinnert. Maar in de regel bedenkt hij meer dan dat hij zich herinnert. Het verdient de voorkeur, wanneer een schrijver in zijn memoires lief en vriendelijk doet tegen iedereen. Het venijn kan hij bewaren voor de inleiding of zijn nawoord.

9. *Is het juist om in publikaties van brieven of memoires bepaalde passages die op nog levende personen slaan weg te laten?*

Nee, het omgekeerde is dikwijls eerder toe te juichen: alleen die passages, die nu met (...) worden aangegeven publiceren en de rest schrappen. Het pittigste genot bij het lezen van brieven leveren immers die passages, waarin de schrijver een ander aftuigt en de grond in boort. De autobiograaf die zijn pen laat stokken bij de overweging: 'Zou ik het wel aan het papier toevertrouwen, dat ik toen en toen met die en die in een bordeel ben geweest?' verdient het niet dat hij als kind heeft leren lezen en schrijven. Zelfcensuur is voor de biograaf alleen aan te bevelen, wanneer hij er zich op betrapt dat hij de persoon die hij beschrijft

gaat ophemelen. Hagiografie hoort niet tot de literatuur, noch tot de geschiedenis, maar is een object voor een panopticum, voor Madame Tussaud's museum van steriliteiten.

10. *Is het gewenst dat een levensbeschrijving van een auteur zijn complete bibliografie vermeldt, dus een lijst van alle boeken die hij ooit heeft geschreven?*

Nooit of te nimmer - de nasmaak van zoveel ongelezen boeken is bitter. Om een goede biografie van een schrijver te maken is het soms beter zijn werk helemaal niet te lezen, daarentegen alles tot in finesse over zijn 'verhoudingen' te weten. Vooral veel woelen, boren, zuigen, desnoods uit de duim, - en dan componeren. Zodra een schrijver beroemd genoeg is voor een biografie wordt zijn werk bijzaak - dan gaat het om de ster. Het is daarbij vaak wel leuk een opsomming te geven van zijn ónuitgegeven boeken: zij werpen in de regel het mooiste licht op zijn biografie, op sociaal-historische factoren, op het interessantste literaire geheim: de inhoud van zijn bureaulade. Daarbij het liefst wel vermelden, waar die onuitgegeven manuscripten, brieven, dagboeken, notities te vinden zijn, bij welke zuster, of tante, of weduwe ze verstopt liggen.

11. *Verdient het aanbeveling om biografieën, memoires enz. te illustreren?*

Jawel, alleen bij voorkeur niet met foto's van de persoon wiens leven men beschrijft. Het gefotografeerde portret kon wel eens beter uitvallen dan het geschreven portret. Wel is het voor de verkoop soms aan te bevelen wat baldadigheid te betrachten, bijvoorbeeld dat minder bekende portret van Karl Marx zittend op de WC op te nemen, met het onderschrift: 'Dialectisch materialisme'.

12. *Bevat de Russische literatuur nog memoires die voor uitgave in 'Privé-Domein' van betekenis kunnen zijn?*

De tot dusver in 'Privé-Domein' verschenen Russische memoire-literatuur is boeiend en belangrijk, maar zinkt in het niet bij wat nog komen moet: de Memoires van Alexander Herzen, wiens ca. 2000 bladzijden omvattende herinneringen het grootste monument van de negentiende eeuw vormen. Uniek. Omdat Herzen, de baanbrekende democraat, de Russische dissident van de negentiende eeuw, zich niet alleen de *feiten* uit zijn leven heeft herinnerd, maar ook zijn *gedachten* uit het verleden. Het boek heet dan ook *Byloje i doemy*, dat is: *Vervlogen tijden en gedachten* en is een 'histoire intellectuelle' van de negentiende eeuw.

13. *Waarom is dat magistrale werk dan nog niet in 'Privé-Domein' verschenen?*

.... (Geen antwoord)

Een vrouwenleven in de achttiende eeuw
Hella S Haasse

Charlotte Sophie von Aldenburg werd geboren op 5 augustus 1715. Zij was het enige kind, en dus de erfgename, van graaf Anton II von Aldenburg, die in het noordwesten van het Duitse Rijk, tussen Oost-Friesland en de monding van de rivier de Weser, twee heerlijkheden, Varel en Kniphausen, en in Gelderland het kasteel Doorwerth met omringende landerijen bezat. Zowel van vaders- als van moederszijde verwant aan vorstelijke geslachten in Duitsland, Denemarken, Zweden en Frankrijk, gold Charlotte Sophie als een belangrijke 'partij'. In binnen- en buitenland veronderstelde men, dat de graaf von Aldenburg over een zeer groot vermogen beschikte; het tegendeel was echter het geval. Anton II had zijn leven lang te kampen met geldgebrek, moest telkens weer leningen sluiten en zijn bezit met hypotheken belasten om althans de schone schijn te kunnen ophouden en zijn krediet niet te verliezen. Zijn dochter was niet op de hoogte van deze ongunstige omstandigheden, die in hoge mate haar leven zouden bepalen. Heel jong al viel zij op door uitzonderlijke levendigheid en intelligentie; maar haar nerveuze, eigenzinnige karakter, de zeer gebrekkige opleiding die zij - als meisje - ontving, en haar te hooggespannen toekomstverwachtingen veroorzaakten innerlijke kortsluitingen en frustraties en leidden tot een weldra alom gesignaleerd grillig en excentriek gedrag. Toen zij veertien jaar oud was, vatte zij een hartstochtelijke verblinde liefde op voor Albrecht Wolfgang, de regerende graaf van het rijkje Schaumburg Lippe, een weduwnaar van dertig, met de reputatie van charmante lichtzinnigheid. Hij echter koos tot tweede vrouw een andere Charlotte, prinses von Nassau Siegen, een jonge weduwe-met-geld; zij was een nichtje van de von Aldenburgs, en bij hen in huis opgegroeid; ondanks een leeftijdsverschil van dertien jaar beschouwden zij en Charlotte Sophie elkaar als hartsvriendinnen. Tussen Albrecht Wolfgang en de beide Charlotte's ontstond al gauw na het huwelijk een eigenaardige driehoeksverhouding. Aanvankelijk was het even naieve als temperamentvolle jonge meisje min of meer als speelse koppelaarster opgetreden voor die twee mensen van wie zij het meest hield; maar met haar rijpende bekoorlijkheid werd na enige tijd *zij* het voorwerp van Albrecht Wolfgangs amoureuze belangstelling, terwijl de oudere 'Lottgen' (zoals men Albrecht Wolfgangs vrouw noemde) steeds vaker tegen haar zin de rol van toegeeflijke, ja, *medeplichtige* derde te vervullen kreeg.

Voor Charlotte Sophie had haar vader intussen uit de reeks pretendenten naar haar hand een bruidegom uitgezocht, en wel één uit Holland, dat een vertrouwenwekkende roep van godsdienstige en materiële degelijkheid genoot. Willem Bentinck, een zoon uit het tweede huwelijk van de tot graaf van Portland verheven gunsteling van de Stadhouder-Koning Willem III, had zijn vaders Hollandse bezittingen geërfd: Rhoon en Pendrecht bij Rotterdam, een huis aan het Lange Voorhout in Den Haag, en het om zijn park en oranjerie tot ver buiten de landsgrenzen beroemde Sorghvliet aan de weg naar Scheveningen. Willem had een Voortreffelijke opvoeding genoten, in Leiden gestudeerd, en een 'grand tour' of 'Bildungsreise' gemaakt door de belangrijke cultuurlanden van Europa. Hij was als vijfentwintigjarige al lid van het invloedrijke College van Hollandse Edelen, en werd algemeen beschouwd als een jongeman met een grote toekomst in de politiek van de Republiek der Verenigde Nederlanden. Het

ontbrak hem alleen aan de middelen om een passende staat te voeren. Het legendarische (en helaas niet-bestaande) fortuin van de von Aldenburgs lokte in eerste instantie ook hèm; maar toen hij eenmaal met Charlotte Sophie zelf had kennisgemaakt, won verliefdheid het van alle andere overwegingen bij het dingen naar haar hand. Wat háár betreft, zij kon toen noch later een zweem van sympathie opbrengen voor de ernstige, integere, maar wat stijve en weinig hoofse jongeman, die haar vader zo goed beviel (onder andere, omdat Anton II in de mening verkeerde dat de Bentincks rijk genoeg waren om Charlotte Sophie in grote stijl te onderhouden en met hun krediet ook hèm uit de zorgen te helpen). Gehoorzaam aan haar ouders, maar naar haar eigen zeggen ‘ten prooi aan een onoverwinnelijke afkeer’, trouwde Charlotte Sophie in 1733 met Willem Bentinck: een tragikomisch geval van een wederzijds huwelijksbedrog. Zij woonden 's winters in Den Haag, en in de zomermaanden op hun buitenplaats Sorghvliet. Omdat Charlotte Sophie letterlijk ziek was van heimwee, brachten zij ook vaak maanden achtereen in Varel door, of hadden zij haar ouders te logeren. Willem deed zijn uiterste best om de genegenheid van zijn vrouw te winnen, maar slaagde daar niet in; ook de geboorte van twee zoons, in 1734 en 1737, bracht geen verandering teweeg in haar gevoelens voor hem. Intussen was door middel van een drukke correspondentie het contact met het echtpaar zu Schaumburg Lippe blijven voortduren. Toen - vier jaar na haar huwelijk - op Charlotte Sophie's onophoudelijke aandringen eindelijk weer eens een ontmoeting plaatsvond, laaide de wederzijdse passie tussen haar en Albrecht Wolfgang onbedwingbaar op. Vermoedelijk werd hij al in 1737 haar minnaar, met medeweten van zijn vrouw. De dood van Anton von Aldenburg in 1738 bracht de ontstellende omvang van diens schulden aan het licht. Een en ander was voor Willem Bentinck des te pijnlijker, omdat hij zich enkele jaren tevoren bereid getoond had met zijn goede naam en krediet borg te staan, toen zijn schoonvader in de Nederlanden een kapitaal kon lenen. Maar erger dan de geldzorgen en de problemen rondom het beheer van Varel, Kniphausen

en Doorwerth, was voor Willem het feit, dat zijn vrouw in 1739 hem en hun beide kinderen verliet, en vanuit Bückeburg, de residentie van Albrecht Wolfgang zu Schaumburg Lippe, om scheiding van tafel en bed verzocht. Uit zelfbehoud, èn om de toekomst van zijn zoons veilig te stellen, eiste (en kreeg) Willem voorwaarden, die in feite betekenden dat Charlotte Sophie in de gebieden die zij geërfd had geen werkelijk gezag meer kon uitoefenen en alle inkomsten moest afdragen om de schulden van haar vader te delgen. Van 1740 tot 1748 woonde zij afwisselend in haar wat boerse kasteeltje te Kniphausen en bij de zu Schaumburg Lippe's in hun barokke slot in Bückeburg. Zij schonk haar minnaar twee kinderen, die zij door ondergeschikten liet adopteren opdat zij een naam zouden hebben (van de oudste, Charles, is even sprake in het hieronder afgedrukte autobiografische fragment). Om Albrecht Wolfgang, met zijn ongedurige amoureuze temperament, te blijven boeien, trachtte zij eerst Bückeburg in een cultureel toonaangevend hof te herscheppen (Voltaire was er enkele weken te gast), en later zichzelf onmisbaar te maken door op te treden als raadgeefster en vertegenwoordigster van Albrecht Wolfgang in een langdurig (hèm te ingewikkeld) proces inzake een erfenis. Zij kon echter zijn tanende hartstocht geen nieuw leven inblazen. Albrecht Wolfgang kreeg bovendien in zijn staatje, en vooral in zijn carrière als bevelhebber van een regiment in dienst van de Republiek der Verenigde Nederlanden, tegenslag op tegenslag te verwerken. Hij leed in toenemende mate aan depressies. In 1748 stierf hij, vijftig jaar oud, waarschijnlijk aan een nierkwaal. Charlotte Sophie trok zich gebroken terug in Kniphausen. Als gevolg van haar langdurige perioden van afwezigheid en haar slordige beheer werd haar op verzoek van Willem Bentinck de administratie van haar landgoederen ontnomen. In 1750 verliet zij voorgoed haar geboortegrond. Zij leefde eerst enige tijd in Berlijn om de hulp van Frederik II in te roepen, vervolgens in Wenen, waar zij trachtte de protectie van keizerin Maria Theresia te verwerven, en procedeerde nog dertig jaar lang met Willem Bentinck, en na diens dood met haar zoons en kleinkinderen, om het recht over haar vaderlijk erfdeel te beschikken. Zich bewust van de lacunes in haar intellectuele vorming las en studeerde zij, en maakte zij, als een van de eerste vrouwen van haar tijd, een ‘grand tour’ door Italië en Zwitserland. Zij schreef een (door een van haar onwettige zoons met gravures geïllustreerd) werk over antieke munten.[1] Met Voltaire, die zij in Berlijn weer had ontmoet, onderhield zij tot aan het einde van zijn leven een vriendschappelijk contact. Na haar dood in 1800 liet deze merkwaardige vrouw een verbijsterende hoeveelheid paperassen na, brieven áán haar van honderden tijdgenoten, onder wie staatslieden, geleerden en vrijwel alle leden van de ‘Almanach de Gotha’, brochures, pamfletten en andere drukwerken die zij bewaard had, processtukken, administratieve papieren, kattebelletjes en rekeningen, dagboekfragmenten, autobiografische aantekeningen, schetsen voor filosofische verhandelingen, enzovoorts. Behalve haar muntenboek heeft zij - voorzover thans bekend - nooit iets

1) ‘Catalogue d'une Collection de médailles Antiques, faite par la comtesse douairière de Bentinck, neé comtesse d'Aldenburg, Dame de Varel, Kniphausen et Doorwerth’, verschenen in 1787 en 1788 bij de erven K. Eel te Amsterdam, in 2 delen en een supplement.

gepubliceerd, althans niet onder haar eigen mam, zij kon zich uitstekend uitdrukken (uiteraard in het Frans, 'de' taal voor communicatie en creatie in haar tijd en milieu), en gaf blijk van een levendige verteltrant, maar een *schrijfster* in de zin waarin bijvoorbeeld Belle van Zuylen dat was, is zij niet geweest. Charlotte Sophie Bentinck - von Aldenburg boeit in hoofdzaak door haar eigenaardige persoonlijkheid vol tegenstrijdigheden, door haar in vele opzichten vrijgevochten opvattingen, en haar veelbewogen leven, dat als het ware een kern vormt waar omheen een groot brok 'petite histoire' van de achttiende eeuw kon uitkristalliseren. De meeste van de documenten (meer dan honderd jaar lang bewaard op het in de vorige eeuw aan het geslacht Bentinck toebehorende kasteel Middachten) bevinden zich nu in het Rijksarchief Gelderland, in Arnhem. Dáár, en in de British Library van het British Museum te Londen, en ook in het Fürstlich Schaumburg Lippisches Hausarchiv in Bückeburg, heb ik gezocht naar documenten met behulp waarvan ik een beeld zou kunnen geven van Charlotte Sophie in haar verhouding tot Willem Bentinck en Albrecht Wolfgang zu Schaumburg Lippe. In het begin heb ik nog wel met de gedachte gespeeld een en ander tot een roman te verwerken, maar daar ben ik al gauw van teruggekomen, omdat ik de mensen over wie het gaat nooit echter en levender kan neerzetten dan zij het in hun eigen woorden zichzelf en anderen gedaan hebben. Tijdens het uitzoeken, chronologisch rangschikken, redigeren en vertalen van al die brieven en persoonlijke aantekeningen, heb ik telkens weer beseft hoe wáár het op een rouwzegel van het Huis Aldenburg aangebrachte devies is, dat ik als motto gekozen heb voor mijn boek 'Mevrouw Bentinck of Onverenigbaarheid van Karakter': *LES MORTS SONT VIVANTS.*

Wat hiernaast volgt is de tekst van een klein journaal dat Charlotte Sophie bijgehouden heeft gedurende een voor haar zeer emotievolle logeerpartij in Bückeburg in 1744. Zij heeft dan een periode achter de rug waarin zij weer eens een tijd in Kniphausen gewoond heeft en haar geliefde maar enkele malen heeft kunnen ontmoeten. Maar juist nu zij van plan is haar intrek bij hem te nemen, komt zij tot de pijnlijke ontdekking dat hij niet meer van haar houdt.

Journaal van ons verblijf in Bückeburg
Charlotte Sophie van Aldenburg

Aangekomen op dinsdag 7 april 1744 om negen uur in de ochtend. Na een tamelijk koele bejegening beneden bij de ontvangst, verscheen hij om elf uur bij mij in mijn kamer, waar wïj heel vriendschappelijk hebben zitten praten. In zijn houding en zijn woorden was echter geen zweem van tederheid te bekennen. Om één uur middagmaal. Aan tafel: koelheid. Na het eten werden er bezoekers ontvangen. Volstrekte kilte, ondanks complimenten en hoffelijkheden. Hij voelde zich niet goed: dat was het excuus, voorwendsel. Aan het souper: weer koelheid, en verder de hele avond dito. Geen briefje om me goede nacht te wensen. Maar hij kon er niets aan doen, hij was niet tot schrijven in staat.

Woensdag 8 april. Tegen elf uur is hij bij mij boven gekomen. Een heftige woordenwisseling, doorspekt met huilbuien, wederzijdse koelheid en verwijten. Wilhelm* kwam om half één. Het gesprek nam toen een andere, meer gewone, wending. Om één uur zijn we naar beneden gegaan. Middagmaal in kille sfeer, daarna

* Albrecht Wolfgangs twintigjarige zoon.

koffie gedronken, en vervolgens heb ik de hele middag in de antechambre zitten praten met een paar dames. Later werd er gemusiceerd. Gedurende al die tijd heeft hij mij geen blik waardig gekeurd. Toen souper en naar bed, alweer zonder billet doux.

Donderdag 9 april. Om half elf kwam hij boven. Wij hebben alleen maar over zakelijke aangelegenheden (van hem) gepraat, onder andere over hoe moeilijk het is de schoonzuster van Lottgen hierheen te krijgen; verder weer aanvallen van drift, afdwalen van het onderwerp en verwijten. Midden in een dergelijke scène verscheen Wilhelm. *Hij* is woedend weggelopen, verliet mij zonder een woord; mijn ogen waren helemaal gezwollen van het huilen. Aan tafel maakte hij een paar grapjes. In de loop van de middag pakte hij twee- of driemaal mijn hand. Later heb ik bezoeken afgelegd bij leden van de hofhouding. Toen ik terugkwam heeft hij mij de nieuwe kamers voor gasten laten zien, onder andere die bestemd is voor Lottgens schoonzuster. De aanblik van het bed bracht zijn zinnen ietwat in beroering; ter plekke heeft hij mij een meer losbandig dan teder voorstel gedaan met betrekking tot dat bed, waarschijnlijk enigszins opgewonden door de gedachte aan háár, die er binnenkort in gaat slapen. Ik heb een en ander schertsend afgewezen. Vervolgens verviel hij in een neerslachtige stemming; dat heeft me haast ontroerd. Hij merkte het wel. Wij zijn op de ommegang geweest en in de schilderijengalerij. Ons gesprek was vol melancholie. Aan het souper zond hij mij een paar snelle, tamelijk vriende-

lijke blikken toe, dat was alles.

Vrijdag 10 april. Na tien uur was iedereen op de kaatsbaan. Vóór die tijd heb ik niets van hem gezien of gehoord. Heel de ochtend geen blik of glimlach, geen enkel teken van verstandhouding. Van de kaatsbaan zijn we ieder naar onze eigen appartementen teruggekeerd.

Ik ben alleen naar boven gegaan. Ruim een uur later kwam hij bij mij. Het leek er eerst op dat wij nu contact hadden, maar opeens ging hij weer kortaf doen, en kil, en we zijn tenslotte uit elkaar gegaan als mensen die niets om elkaar geven. Aan het middagmaal: koelheid. Na het eten een wandeling over het bolwerk, en toen in het vrije veld. Tijdens de wandeling maakte hij me een compliment over mijn hals en schouders, en hij zond me van verre een paar kushanden toe. De namiddag was vervelend; hij verdeelde zijn aandacht tussen zijn vrouw en mij, zonder één woord meer of minder voor een van ons beiden. Wilhelm kwam er bij zitten en hield de conversatie gaande. Daarna souper. Steeds die koelheid, we hebben elkaar tenslotte zonder spijt gegroet om te gaan slapen.

Zaterdag 11 april. Hij kwam om tien uur. Het begon weer met een heftige uiteenzetting, en aanvallen van mijn kant, waarop hij met geen enkel kalmerend woord wist te reageren; daarentegen heeft hij mij om zo te zeggen verkracht, het scheelde in elk geval niet veel. Toen dat achter de rug was, zijn wij uit elkaar gegaan; ik lag als bezwijmd in zijn armen, maar hij dacht dat het maar komedie was, en heeft mij zelfs niet om één kus méér gevraagd dan hij gekregen had. Het verschil tussen deze situatie en de manier waarop wij vroeger altijd samen waren is hem zelfs niet eens opgevallen. Aan het middagmaal was hij begrijpelijkerwijs een tikje verstrooider dan anders. Na het eten leek hij daar spijt van te hebben, ik ving tenminste enkele blikken op die een minder ervaren connoisseur dan ik ben misschien teder genoemd zou hebben, maar die in wezen niet meer betekenden dan een restje zinnelijkheid en de aangename herinnering aan wat er die ochtend tussen ons was voorgevallen. Toch moest ik het accepteren en zelfs de Hemel danken dat ik hem tenminste dit blijk van belangstelling had weten te ontfutselen. Aan het souper en bij het goedenachtwensen gedroegen we ons als twee kennissen, die elkaar over God weet hoe lange tijd misschien weer eens zullen tegenkomen.

Zondag 12 april. Ik ben niet naar de kerk geweest. Na het uitgaan van de dienst ontmoetten wij elkaar hier bij mij. Ik heb hem niet zo erg hartelijk ontvangen; ik had 's ochtends vroeg een lange brief vol met niet bijster verheugende waarheden bij hem laten brengen. Eerst heeft hij wat vriendelijkheden gedebiteerd, om mij zachter te stemmen, me te vleien en te sussen, maar al gauw liet hij zich weer gaan en heeft hij voldoende gezegd om al mijn verdriet en verwijten te rechtvaardigen, ook al kan ik hem dan geen ontrouw ten laste leggen. Het geheel doorspekte hij met enkele ondubbelzinnige, zeer directe en zeer lascieve voorstellen, die echter op dat ogenblik geen indruk op mij maakten. Boos gingen we naar beneden. Aan tafel heeft hij mij voetjes zitten geven. Omdat ik òp was van woede en verdriet, heeft die vervloekte liefde die ik nog altijd voor de ellendeling voel helaas weer de overhand gekregen. Na het eten verdiepte Lottgen zich in een preek; terwijl zij zat te lezen, had ik meer dan mij lief was de gelegenheid hèm te bekijken, die ik nu eenmaal niet met een onverschillig oog kan aanzien. Hij zag er zo knap uit. Omdat ik niet durfde toegeven aan de vlaag van krankzinnige verliefdheid die zich van mij meester maakte; omdat ik hem niet onder liefkozingen kon bedelven, omdat ik mijzelf op dat ogenblik bijna

verwijten maakte over de harde waarheden ik 's ochtends tegen hem gezegd had, en omdat ik hoe dan ook niets erger vind dan het besef iemand gekwetst te hebben van wie ik houd, ben ik de kamer uitgegaan, naar de antechambre. Hij is mij daarheen gevolgd, en in een van de diepe vensternissen ben ik zo zwak geweest te zwichten voor de blijken, niet van liefde, maar van hartstocht, waarop het hem behaagde mij te onthalen. Vanaf dat moment was ik mijn bezinning kwijt; ik dacht aan niets anders meer dan hoe in liefkozingen en verliefde dwaasheden boete te doen voor alle boze woorden die ik hem die ochtend toegevoegd had. Even nog brak mijn nuchtere verstand door. Ik liep naar Lottgen, opdat zij als een schild zou fungeren tegen mijn opwellingen, maar dat ogenblik van deugdzaamheid heeft niet lang geduurd. Ik ben naar mijn kamer gegaan, in de hoop dat hij mij achterna zou komen. Ik heb me daarin niet vergist. Een onderhoud dat op die manier begonnen was, kon natuurlijk alleen maar eindigen met *mijn* zondeval en *zijn* overwinning. Zowel het een als het ander heeft zich dan ook voltrokken; en het ergste is, dat alles zich afspeelde zonder het geringste blijk van genegenheid of dieper gevoel. Ik verdien het, en ik kan die schande nooit meer uitwissen. Ik heb dadelijk gemerkt welke kant het uitging, en ik vond het heerlijk. Hij is zo edelmoedig geweest op geen enkele manier de verachting te tonen die ik verdiende en die ik verwachtte. Hij heeft mij gedurende de rest van die dag met aandacht en zelfs af en toe met echte vriendelijkheid bejegend. Hij zou me niet met méér eerbied behandeld hebben, wanneer ik mij heel hautain op een afstand gehouden had. Ik voelde me zo minderwaardig, ik heb dus maar wat ingebonden, hoewel - toen dat moment van hartstocht voorbij was - al mijn verdriet, al mijn ellende en jaloezie weer kwamen bovendrijven. Zo zijn we uit elkaar gegaan, zo is die dag geëindigd.

Maandag 13 april. Hij kwam heel vroeg. Ik verkeerde in een toestand van eigenaardige opwinding, en ik wist niet goed welke houding ik moest aannemen na de gebeurtenissen van gisteren. De manier waarop hij mij aankeek toen hij binnenkwam heeft over mijn lot beslist. Ik geloofde - of liever, ik wilde geloven - dat ik in zijn ogen iets te mijnen gunste las. Wat heb ik niet allemaal gedaan om hem voor mij te winnen, hem te vertederen. Nooit heeft de vurigste hartstocht tot liefkozingen geinspireerd als die ik heb aangewend om de ondankbare te overtuigen van mijn liefde en om hem weer aan mij te binden. Hij heeft mij in het diepst van zijn ziel laten lezen. Ik heb daar wanhopig medelijden gezien, en edelmoedigheid, en vriendschap, maar niet, nooit meer: liefde, nooit

meer het enige dat me schadeloos kan stellen voor wat ik in mijn hart draag, en dat me kan bevredigen; niet meer die heerlijke gevoelens waaraan ik door hem gewend geraakt ben. Het verlies daarvan maakt mij voor altijd ontroostbaar. Ik heb een ogenblik gedacht, dat de kracht van mijn eigen passie de zijne kon doen herleven. Helaas, ik zag wel, dat hij zelf graag het vroegere vuur had willen terugvinden, maar dat zijn pogingen tevergeefs waren, dat hij dit afschuwelijk vond, dat hij er zich verwijten over maakte, dat hij verwoed trachtte mij gerust te stellen uit puur medelijden, kortom dat hij probeerde na te bootsen hetgeen door niets ter wereld ooit geïmiteerd kan worden. Medelijden, erkentelijkheid, kunnen die een mens schadeloos stellen voor verloren liefde? Nee, alle andere gevoelens, zelfs de vreugden van het paradijs, kunnen me niet het verlies vergoeden van wat ik niet meer vinden kan in het hart van wie mij zo dierbaar, zo onmisbaar is. Om kort te gaan, ik heb geen middel onbeproefd gelaten om hem te ontroeren, of om tenminste mijzelf klaarheid te verschaffen. In dat laatste ben ik geslaagd, in het eerste niet. Hij heeft mijn tederste liefkozingen, mijn verwarring, in één woord, al wat de meest waanzinnige hartstocht maar kan bedenken, over zich heen laten gaan met geduld en welwillendheid, met op zijn gezicht een uitdrukking van medelijden, die misschien een minder belanghebbende voor liefde versleten zou hebben. Hij heeft zelfs die ogenblikken op één lijn gesteld met onze ontmoetingen in de tijd, toen wederzijdse passie dergelijke momenten tot goddellijke belevenissen maakte; maar zijn hart loochende wat zijn mond sprak. Toch deed ik alsof ik hem geloofde. Ik heb getracht mij schadeloos te stellen met de klank van zijn woorden; want ik wist dat toegeven aan mijn twijfel gelijk zou staan met mezelf het hart uit het lijf rukken, en dat ik anders mijn verstand zou verliezen in die ogenblikken van schijnbare tederheid. De illusie was mijn enige redding. Ik heb hem gesmeekt die vermomming te blijven volhouden, mij gedurende de hele verdere dag in de waan te laten, en gezegd dat ik zelf hem daarbij zou helpen, dat ik niet méér verlangde. Hij heeft het beloofd. Ik vlei mezelf soms even met de hoop dat hij, door liefde voor mij te veinzen, door weer aan de taal der liefde gewend te raken, misschien op een dag mij weer echt zal liefhebben. Weliswaar een zwakke hoop, maar die me behoedt voor volslagen vertwijfeling. Hij kon het echter niet opbrengen, hij heeft zijn belofte niet gehouden. De gebeurtenissen van het ogenblik, zijn neiging zich:snel te laten afleiden, en zijn innerlijke koelheid hebben de overhand gekregen. Hij is in slaap gevallen, hij verveelde zich. O mijn God, wat verschrikkelijk om te merken dat ik hem niet meer kan boeien. Vroeger leken de uren samen hem seconden, en nu blijken de seconden voor hem uren te duren. Wat moet ik doen om hem terug te krijgen zoals hij was toen ik twee jaar geleden van hier wegging? Wandelen, kaartspelen, het amuseert hem, houdt hem bezig, hij wordt er door geboeid, maar ik ben hem tot last omdat hij niet meer van mij houdt en er geen waarde aan hecht een vrouw te veroveren die al sinds zo lange tijd de zijne is. Opnieuw heeft hij, omdat hij verlegen is met de situatie, hartstocht met liefde verward. Omdat hij iets voor mij wilde doen, maar mij geen echte tederheid kon geven, heeft hij mij maar getracteerd op de louter lascieve spelletjes waar hij altijd wel voor te vinden is. Kan een werkelijk fijngevoelig mens zoiets aanvaarden?

Verschillende malen dacht ik te zullen bezwijken van verdriet, maar ik heb mij beheerst. Zo is de dag voorbijgegaan, zo hebben we tenslotte afscheid van elkaar genomen. Is dat liefhebben? Is dat leven?

Dinsdag 14 april. Aangezien hij zijn bronwaterkuur deed, heb ik taal noch teken van hem vernomen. Ik heb de ochtend doorgebracht bij het haardvuur, verdiept in treurige bespiegelingen over de verschrikkelijke toestand waarin ik mij bevind. Bijwijze van troost hield ik mezelf voor, dat ik nu tenminste hoopvol kan uitkijken naar de dood, dat is het enige gelukkige vooruitzicht dat mij nog rest. Omstreeks twaalf uur kwamen hij en Wilhelm vrijwel tegelijkertijd bij mij Vóór dat bezoek heeft diezelfde man, die me gisteren van alles beloofd heeft en die me toch op zijn minst een beetje medelijden verschuldigd is, zich niet ontzien op zijn gemak en in alle gemoedsrust de hele ochtend door te brengen met mijn mededingster, in de zaal waar zij volgens hem (hij heeft mij daarvan willen overtuigen) nooit komt. En hoewel hij mij in Varel plechtig beloofd heeft dat hij zich tegenover haar heel anders zou gedragen, is er tussen hen nu een grotere intimiteit dan ooit tevoren. Zij mag zo vaak als zij maar wil in zijn kamer komen, ondanks zijn beloften! Maar enfin, God zal me kracht en geduld geven. Terwijl zijn zoon model zat voor een portretschilder, maakte *hij* schertsende opmerkingen tegen mij, en deed mij weer enkele ondubbelzinnig-lascieve voorstellen, alles met luider stemme. Geen zweem van spijt, geen woord over de verloren ochtend. Hoe anders was dat vroeger, toen wij nog echt van elkaar hielden: al wat tussen ons kwam ergerde ons, om een paar mislukte uren bleven we wekenlang treuren. Tenslotte ging hij humeurig weg via mijn kleedkamer. Aan tafel, en na tafel, geen hartelijk woord, geen blik, geen glimlach. En inniger dan ooit met zijn vrouw. Ik bestond evenmin voor hem als de sneeuw van de vorige winter. Later sloeg hij, bij alles wat hij tegen mij zei, een bitse toon aan. Een lint aan zijn mouw was losgeraakt. Ik kwam vlug naderbij om het weer te strikken, maar hij weigerde mijn hulp. Lottgen deed een stap naar voren, hij heeft háár zijn arm toegestoken, en vervolgens gevraagd of zij wat water voor hem wilde halen, hij heeft zich ook door haar laten inschenken, en haar bedankt op een lieve toon, die ik zo onverdragelijk vond, dat ik al mijn zelfbeheersing nodig had om niet in elkaar te zakken van ellende. 's Avonds na het souper dito. Wij zijn met ijzige beleefdheid uit elkaar gegaan. Ziedaar de oogst van mijn liefde en mijn inspanning. Lottgen loopt 's ochtends en 's avonds bij hem in en uit zoveel zij maar wil. Er is niet alleen geen sprake van gebrek aan fijngevoeligheid. Ik ben veroordeeld alles te ondergaan, alles te dulden, het kan hem niet schelen of ik dat uithoud of sterf van verdriet,

als hij maar krijgt wat hij wenst, en zijn eigen gang kan gaan. Ik moest mijn eigen huis, al wat ik bezit, verlaten en verwaarlozen, mijn kleine Charles aan zijn lot overlaten, mijzelf allerlei ellende en schande op de hals halen, alleen maar om hier in Bückeburg het slachtoffer te zijn van barbaarse wreedheid. Zo liep die ‘heerlijke’ dag af. God geve dat het de laatste dag van mijn leven is.

Woensdag 15 april. Hij is vroeg in de ochtend bij mij gekomen. Ik ben zo dom geweest hem te laten merken dat ik gekwetst en jaloers was door zijn optreden van gisteren, en óók, omdat hij de plechtige belofte van vóór ons vertrek uit Varel niet gehouden heeft. Immers, op *die* voorwaarde ben ik meegegaan hierheen. Een felle woordenwisseling was het gevolg van mijn opmerkingen. Hij eiste woedend dat ik mij beneden zou vertonen; ik vroeg daarvan verschoond te mogen blijven, omdat ik niet meer kòn van verdriet. Hij is later weer teruggekomen om er nog eens op aan te dringen dat ik verschijnen zou, zonder één vriendelijk woord, zonder ook maar de geringste poging mijn leed en jaloezie te doen bedaren. Toch beloofde hij me dat af en toe nog wel, uit innerlijke zwakte, maar in het diepst van zijn hart vastbesloten die belofte niet na te komen. Wij zijn in heel slechte stemming uit elkaar gegaan. Ik ben beneden geweest, overweldigd door droefheid. De hele dag is voorbijgegaan in een sfeer van ijzige kilte. 's Avonds kon ik geen weerstand bieden aan de behoefte hem teder aan te kijken, en hij heeft mijn blikken beantwoord. Toen wij op het punt stonden naar onze slaapkamers te gaan, heeft hij gevraagd of hij mij mocht begeleiden. Ik heb dat aanbod afgeslagen, maar op schertsende toon; ik heb zelfs laten doorschemeren dat mijn slechte humeur als sneeuw voor de zon zou wegsmelten wanneer hij met mij meeging. Maar hij heeft mijn protest letterlijk opgevat en liet mij, mèt mijn goede wil, in de kou staan: trieste dank voor mijn dwaze hartstocht! Uit dépit heb ik niet uitvoerig geantwoord op het briefje dat hij mij later liet brengen. Ik heb hem een korte boodschap gestuurd, die misschien koud of zelfs vol haat had moeten zijn, maar die in feite alleen maar gebrek aan humor verried. Overigens heeft hij zich geen enkele moeite gegeven om een ander levensteken van mij te krijgen. Ik ben naar bed gegaan met een hart vol razernij en wanhoop. Ik verwacht alles van morgen, terwijl ik heel goed weet dat ik helemaal niets te verwachten heb.

Donderdag 16 april. Om kwart over tien kwam hij bij mij, één en al charme, met attenties en complimenten, die de meest standvastige deugdzaamheid van het rechte pad zouden doen afdwalen. Hij wist aan ons gesprek die vertrouwelijke, tedere toon te geven, die altijd iedereen ontwapent. Al zijn verleiderskunsten traden aan het daglicht. Daar was in de eerste plaats die spitse en toch beminnelijke scherts, die speciaal voor hem ontworpen schijnt te zijn en die hem volslagen macht geeft over alle vrouwen die zo onverstandig zijn naar hem te luisteren. Dat is mij dan ook overkomen. Ik, die dol op hem ben, kon hem niet weerstaan in omstandigheden waarin zelfs vrouwen die niets om hem geven gezwicht zouden zijn. Bovendien ben ik een doorzetster; ik houd niet van halve maatregelen. Zodra ik één stap gezet had op het pad naar overgave, was ik helemaal verloren. Geen erotische dwaasheid, geen bizarre houding, geen uitspatting, waarin ik niet heb toegestemd. Het speet mij alleen, dat ik niet genoeg kon doen voor het voorwerp van mijn hartstochtelijke liefde. De ondankbare dreef de spot met *mijn* zwakheid en *zijn* overwicht. Ook toen moest ik hem echter weer dankbaar zijn, omdat hij zich wilde lenen tot al mijn uitingen van tederheid. Zijn triomfantelijke, spottende, ja haast beledigende gezichtsuitdrukking zou iedere andere vrouw tot het uiterste gebracht hebben. Maar voor mij betekende

dat alleen maar een extra grote verdienste van zijn kant. Ik vond hem om op te vreten met zijn insolentie. Zo ben ik, omdat ik hem liefheb, al is hij dan ook een fat, een charmeur. Enfin, de ochtend is voorbijgegaan in geneugten en zaligheden voor mij; tenslotte is mijn libertijn vertrokken, vol heimelijke geringschatting voor mij, en volledig doordrongen (al kan hem dat ook niets schelen) van de macht die hij over mij heeft. Aan tafel ging alles uitstekend. Hij had duizend en één kleine charmante attenties voor mij, die ik door de microscoop van mijn hartstocht bekeek en dus voor belangrijker hield dan zij waren. Na het eten is alles dan ook dadelijk helemaal anders geworden. Hij had best wat willen 'liebäugeln' met een dame in het gezelschap, maar ik heb daar een stokje voor gestoken door hem geen moment uit het oog te verliezen. Hij heeft die tegenslag genomen als een dapper soldaat; alleen wierp hij mij steeds killere blikken toe, een en ander onder voorwendsel van een ongesteldheid, maar in feite verontwaardigd omdat ik hem op zo indiscrete wijze belemmerd had in het ophouden van zijn reputatie en in het vervullen van zijn roeping. De dag is verder redelijk goed verlopen, en wij hebben ons tenslotte in de beste verstandhouding in onze respectievelijke kamers teruggetrokken.

Vrijdag 17 april. Hij is om tien uur bij mij gekomen, en wij hebben het samen heel plezierig gehad. Hij wist mij te sussen wat betreft de gebeurtenissen van gisteren. Enfin, ik ben een zottin; en hij is er de man naar om daar misbruik van te maken. Dat deed hij dan ook. Ik leende mij tot alles wat hij wilde. Daarna begon hij vertrouwelijk met mij te praten. Ik zei hem de waarheid. Hij aanvaardde die, graag of niet. Van tijd tot tijd toonde hij nog lust tot trekkebekken, maar ik hield voet bij stuk, en deed een beroep op zijn geweten. Hij hoorde mij dus geduldig aan; en wij gingen als dikke vrienden uit elkaar. Maar dat was de stilte vóór de storm. Omdat hij na het middageten niet wist wat hij tegen mij moest zeggen (dat overkomt hem vaker, wanneer hij eigenlijk niets met iemand te maken wil hebben), stelde hij mij in alle ernst voor mij een zeker boek te leen te geven dat *De Oecumene* heet, een walgelijk pornografisch geschrift. Nog erger: hij bood aan er mij uit voor te lezen, en hoewel ik mij daartegen verzette, zei hij, dat hij mij uitvoerig en naar hartelust over alle obsceniteiten zou inlichten. Het is hetzelfde boekje waaruit hij destijds de schoonzuster van Lottgen hardop voorgelezen heeft; iets dat hij mij toen heeft

meegedeeld als een onweerlegbaar bewijs van zijn minachting voor haar. Ik was zo gegriefd en zo verontwaardigd over dit gedrag van hem tegenover mij, in aanwezigheid van zijn vrouw, dat de tranen mij in de ogen sprongen. Hij merkte op, dat ik een kleur kreeg; ik had daarna over dit onderwerp een niet erg aangename woordenwisseling met Lottgen, waaruit ik mij zo goed en zo kwaad als dat ging zelf moest zien te redden. Eindelijk kon ik de kamer verlaten en vluchten. Hij liet mij vertrekken zonder te vragen wat er aan de hand was. Gedurende meer dan twee uur bleef ik boven. De heer des huizes en zijn zoon bleven eerst bij Lottgen, later kwamen ze even bij mij. Geen woord, geen blik, van hèm. Om half zeven ging ik naar beneden.

Ik vond hem rustig in een stoel zitten, tegenover Lottgen, met een boek in zijn hand. Hij vroeg mij meteen of ik wilde voorlezen, hetgeen ik deed, hoewel het mij moeite kostte de razernij in mijn hart te verbergen. Maar ik had mijzelf die inspanning kunnen besparen, want als ik er iets van had laten blijken zou hij het niet gemerkt hebben; en indien hij er iets van had vermoed, had het hem niet kunnen schelen. Na het souper hebben we kaart gespeeld. Hij zag dat ik boudeerde. Hij deed geen enkele poging om met mij tot een uitspraak te komen, of om mij weer gunstig te stemmen. Het toeval wilde, dat het mijn beurt was om de pot tegen hem te verdedigen. Hij nam dat ogenblik te baat om mij luidkeels, op bevelende toon, te vragen wat mij nu eigenlijk mankeerde en tegen wie ik iets had. Omdat ik niet van plan was met hem in discussie te treden, vroeg ik hem te bieden in het spel. Hij begon mij verwijten te maken, met een gezicht en op een toon waaruit zijn ongeduld sprak. Hij zocht kennelijk ruzie, sprak als iemand die zich schuldig voelt en dat vervelend vindt, maar geen berouw heeft. Ik bewaarde het stilzwijgen en weigerde op een en ander in te gaan. Daarna zei hij hardop tegen mij (in de antechambre konden ze ons verstaan): 'Zo behandel je me dus, na een ochtend als die we samen hebben doorgebracht!' Uit angst, dat hij in een opwelling van drift alles zou opsommen wat wij met elkaar gedaan hadden, viel ik hem in de rede met het ernstige verzoek een en ander tot nader order te willen uitstellen. Toen het spel uit was, ging ik weg, zonder dat hij een stap deed om mij milder te stemmen. Integendeel, hij wenste mij nauwelijks goedenacht, en hij keek zo verschrikkelijk kwaad, dat men had kunnen denken dat *ik* ongelijk had en dat *hij* diep beledigd was. Terug in mijn kamer schreef ik hem een lange brief over de reden van mijn klachten. Hij antwoordde in zeer elegante zinnen; hij verdedigde zich, gaf zijn schuld niet toe. Het regende billets doux. Omdat hij geen andere bedoeling had dan mij het zwijgen op te leggen door middel van een paar beminnelijkheden, die hij, met de pen in de hand, zonder enige inspanning te beste kon geven, putte hij zich uit in retorische uitweidingen, zonder zich er om te bekommeren of hij mij wel kon overtuigen. Dat was hoe dan ook onmogelijk. De zaak is zo klaar als bronwater, hijzelf heeft dat tot zijn schrik bemerkt. Zo schreven - en schrijven - wij elkaar dan, maar wij slagen er niet meer in onze bedoelingen aan elkaar duidelijk te maken.

(1744)

Op zoek naar een autobiografie/ een avontuur zonder einde
Simone Dubois

> *Lezen en schrijven verandert werkelijk het bestaan van de mens. Als je alleen al kijkt naar brieven en briefjes zoals iemand als ik, die niet geroepen is in het openbaar belang te werken, ze kan schrijven en ontvangen, wat een verschil tussen het mondelinge contact met de aanwezigen en het schriftelijke met de afwezigen! Ik laat nu nog buiten beschouwing of dat verschil gunstig of ongunstig is, maar groot is het te allen tijde. Ik ben soms als een haven, een markt waar denkbeelden aankomen of vanwaar ze uitgaan. Nu eens doe ik iets met de ideeën die op mij afgestuurd worden, dan weer stuur ik ze verder zoals ze zijn, soms ook spaar ik ze op...*

De eerste zin van bovenstaand citaat zal binnenkort op een van de nieuwe reeks zomerpostzegels te lezen zijn en het vervolg lijkt wel een omschrijving van het motto van de Boekenweek 1978. Het is een fragment uit een brief van Isabelle de Charrière - Belle de Zuylen* die ze in april 1800 schreef aan een jongere vriendin, Isabelle de Sandoz Rollin. Men kan van haar zeggen dat zij haar belangrijkste contacten in de eerste plaats door middel van haar brieven heeft onderhouden en gedeeltelijk ook door haar werk. Het was voor haar een levens-noodzaak. Toen ze de brief met bovenstaand fragment schreef, had ze al een aantal werken op haar naam staan, waarvan er sommigen een behoorlijk succes hadden gehad. Maar zeker niet zonder teleurstelling heeft ze het hier over ‘iemand als ik, die niet geroepen is in het openbaar belang te werken’.

Eenzelfde teleurstelling vindt men uitgedrukt in een brief aan Benjamin Constant uit 1793 als zij de oplage van haar *Lettres trouvées dans des porte-feuilles d'émigrés* moet bepalen: ‘... moeten het er 500 worden, 200 of 250. Het is een aardigheid die ik mij veroorloof voor een paar mensen, want hoe zou ik een oplage van 500 exemplaren, zoals dat nu verwacht wordt, kunnen verkopen? Ik zou er niet eens twaalf kunnen kwijt raken’. En in diezelfde tijd schreef ze hem: ‘Op het ogenblik betekent de politieke wereld alles, de literaire niets’.

Ik zou kunnen doorgaan met Isabelle de Charrière te citeren alsof het vandaag geschreven was, maar hoezeer dat ook de moeite waard zou zijn, het is niet de opzet van het artikel dat mij gevraagd is en ik heb alleen die paar fragmenten naar voren gehaald, omdat ze direct verband houden met een actueel probleem, namelijk dat van de communicatie, dat niettegenstaande de dagelijkse, lange televisieavonden in onze tijd niet schijnt te zijn opgelost, waarschijnlijk door het totaal onpersoonlijke karakter ervan.

Directheid en oprechtheid van een stijl

* Voor een algemeen artikel over Belle van Zuylen, zie BZZLLETIN, 3e jaargang, nr. 24 maart 1975.

Waarom wordt iemand plotseling geboeid door geschriften van tijden geleden? In het geval van Belle van Zuylen dateert een groot aantal van haar brieven van meer dan twee eeuwen en toch boeien ze alsof ze vandaag geschreven waren. Zowel stijl als ideeën zijn niet verouderd, de directheid van haar stijl en haar behoefte aan oprechtheid brengen de lezer in contact met een 'tijdgenoot' die de menselijke problemen zo goed heeft aangevoeld en uitgedrukt, dat niettegenstaande het wereldbeeld in die twee eeuwen sterk veranderd is, iets fundamenteels onveranderd blijft. Als zij na de Franse Revolutie schrijft:

Wij blijven bedrogenen, dwaas leugenachtig en wreed,

dan is dat, alle optimisten ten spijt, evengoed nú waar als toen.

Ongeveer 25 jaar geleden las ik de biografie van de Zwitserse schrijver Philippe Godet *Madame de Charrière et ses amis* en ik vond haar meteen een van de boeiendste figuren uit de literatuur, al had zij geen 'erkende' meesterwerken op haar naam staan. In dit ongeveer 1000 pagina's tellende levensverhaal moest ik genoegen nemen met fragmenten uit brieven en werken en ik ging onmiddellijk op zoek naar méér. Mijn nieuwsgierigheid werd nog gestimuleerd na het lezen van Belle's brieven aan Constant d'Hermenches, die ook werden uitgegeven door Philippe Godet, maar waarin hij helaas in opdracht van de uitgever veel moest schrappen omdat het boek anders te omvangrijk werd. Voor de rest vond ik in de bibliotheken in Nederland niet zoveel, hoewel Belle hier 31 jaar had gewoond, vanaf haar geboorte in 1740 tot aan haar huwelijk met Charles-Emmanuel de Charrière in 1771. Sporadisch was er hier en daar wel eens aandacht aan haar besteed maar die publicaties hielden onmiddellijk verband met de uitgaven van Philippe Godet. Manuscripten bleken er hier niet te vinden.

In diezelfde tijd kwam de uitgever Geert van Oorschot bij ons en vertelde tot onze verrassing dat hij de Verzamelde Werken en Brieven van Belle van Zuylen zou gaan uitgeven en hiervoor een redactie had samengesteld. We vonden dat een voortreffelijk plan dat voor mij de mogelijkheid opende binnen een niet al te lange tijd méér van de werken en brieven van Belle van Zuylen onder ogen te krijgen.

Intussen schreef ik aan de hand van de gegevens waarover ik beschikte een toneelstuk over haar, het resultaat was niet bijzonder maar hielp mijwel de figuur beter te begrijpen. Behalve nog een paar artikelen liet ik het daar voorlopig bij, omdat ik wist dat mijn materiaal op dat moment nog te onvoldoende was.

En Belle van Zuylen leek mij een te sterke en boeiende figuur om het met behulp van fantasie te wagen leemten in te vullen tot een soort ‘vie romancée’, zoals Dorothy Farnum deed in *The Dutch Divinity* (De Godin van Oud-Zuilen), dat in vertaling wel zijn weg naar het grote publiek heeft kunnen vinden.

De eerste stap

Na een aantal jaren geduldig te hebben gewacht op de uitgave van de Verzamelde Werken informeerden Pierre en ik naar de stand van zaken. Wij kregen te horen dat het bijzonder moeilijk scheen de manuscripten in Zwitserland te raadplegen en dat daardoor het werk stagneerde. Dit verbaasde ons en we besloten bij een van onze jaarlijkse tochten naar Frankrijk een bezoek te brengen aan de bibliotheken van Genève, Neuchâtel en Lausanne, waar zich de belangrijkste originele stukken bevonden. We werden allervriendelijkst door de bibliothecarissen ontvangen, die niet begrepen waar de mening vandaan kwam dat het materiaal betreffende Isabelle de Charrière niet mocht worden gefotocopiëerd. Alleen in Lausanne lag het inderdaad anders, daar bevonden zich belangrijke brieven van en aan Isabelle de Charrière die pas in 1974 zouden worden vrijgegeven. Het was toen 1966 en omdat de voorbereidingen voor een uitgave van Verzamelde Werken de nodige tijd vergt, was het stellig mogelijk geweest al veel voorbereidend werk te doen, en vooral tijd te besteden aan het zo noodzakelijk opsporen van manuscripten.

Wij deelden het resultaat van onze bevindingen aan Geert van Oorschot mee, zonder de geringste bedoeling om zelf iets op het gebied van Verzamelde Werken te ondernemen. Wat ik wel wilde - en Pierre moedigde mij daarbij aan - was alles wat aan documenten en brieven links en rechts verspreid in bibliotheken en bij particulieren te vinden was, te laten fotocopiëren en in een archief samen te brengen, om op die manier in haar eigen land een overzicht en een verzameling te krijgen van wat zij schreef, vooral ook van haar brieven.

Terwijl dit werk, dank zij een kleine subsidie, op gang begon te komen kreeg ik het verzoek van de uitgeverij De Europese Bibliotheek een boek over Belle van Zuylen te schrijven van 120 pagina's. Deze beperking was al een reden om onmiddellijk te weigeren. In 1941 had Victor van Vriesland bij zijn vertaling van *Caliste* een inleiding geschreven van 90 pagina's, waarin hij, aan de hand van Godet, in grote trekken het leven van Belle had geschetst en als ik nauwelijks meer ruimte kreeg, had ik mij ongeveer aan dezelfde beknopte schets moeten houden. Al werd mij op mijn bezwaar het dubbele aantal pagina's toegezegd, het bleef voor mij toch nog een probleem of ik het wel of niet zou doen. Aangemoedigd door Pierre nam ik de uitdaging aan en dat werd mijn eerste stap in een avontuur dat tot nog toe geen einde kent.

Om mijn onzekerheid te overwinnen werkte ik in een hoog tempo en behoorlijk vertrouwd als ik intussen toch al was met de materie, had ik het boek in enkele

maanden gereed. Het werd *Leven op afstand*, een titel die ik distilleerde uit het leven van Belle, maar die op vele schrijvers van toepassing is. Paradoxaal is wel dat zij desondanks vaak sterker door het leven geïntrigeerd worden en er ook meer bij betrokken zijn dan veel niet-schrijvers.

De uitgever die blijkbaar toch niet al te veel fiducie had in de verkoopbaarheid van mijn beknopt biografisch beeld, maakte een voorzichtige oplage van 1200 exemplaren. In tegenstelling tot zijn verwachtingen was deze spoedig uitverkocht. Er kwam een tweede druk van 500 exemplaren, spoedig daarop nog een derde van 500 exemplaren en daar bleef het voorlopig bij. Na vele aanvragen verscheen het vorig jaar eindelijk een vierde druk.

Ik kreeg nogal wat spontane en positieve reacties op dit boek en het werkte een beetje als een sneeuwbal. De Arbeiderspers vroeg mij een keuze uit de brieven van Belle van Zuylen, te vertalen en in te leiden. Dat boek verscheen in 1971 in de reeks ‘Privé-domein’ onder de titel *Rebels en beminnelijk.* Ook deze uitgave vond snel haar weg naar een relatief groot publiek, d.w.z. dat een eerste oplage van 3000 exemplaren spoedig was uitverkocht en er meteen een tweede eveneens van 3000 exemplaren op volgde. Een derde is thans ter perse.

Een studente die door een familielid geregeld op de hoogte werd gehouden van wat ze absoluut lezen moést, kreeg na het verschijnen van *Rebels en beminnelijk* te horen dat dit het allereerste moest zijn, en ze was er zo van onder de indruk dat ze, hoewel ze Nederlands studeerde, toestemming vroeg haar kandidaatsscriptie aan Belle van Zuylen te mogen wijden, hetgeen werd toegestaan. Het is trouwens opvallend dat er in Nederland nooit iemand op Belle van Zuylen is gepromoveerd, in tegenstelling tot wat in het buitenland het geval was en nog steeds is.

In diezelfde tijd werd mij nog gevraagd een boekje over haar te schrijven bestemd voor de middelbare scholen. Het werd *Confrontatie met Europa.* Uit een onlangs door Madeleine Vink gehouden (kleine) enquête blijkt dat de leerprogramma's van middelbare scholen te weinig ruimte hebben om aandacht aan haar te besteden. Deze uitgave heeft daardoor blijkbaar haar weg niet (of nog niet) gevonden, hoewel Belle van Zuylen juist een figuur is die jonge mensen bijzonder aanspreekt, ik ken er die op eigen initiatief een werkstuk over haar hebben gemaakt, tot verwondering van de leraar die opmerkte: ‘ik wist niet dat Belle van Zuylen zo interessant was!’

Werkend aan deze uitgaven werd mij steeds duidelijker dat er in de vele gegevens die ik toen al had verzameld nog heel wat hiaten zaten voor het schrijven van een nieuwe en zo volledig mogelijke biografie, waartoe mijn man en ik intussen besloten hadden.

Nieuwe speurtochten

Bij een verblijf in Arnhem wilde ik nagaan of zich in het Archief van Gelderland geen gegevens bevonden van families met wie Belle in relatie had gestaan. Ik had het geluk hier 12 brieven te ontdekken, d.w.z. kopieën van brieven van Belle aan baron W. van Pallandt. Belle bleek haar eigen brieven teruggeëist te hebben en Van Pallandt, alvorens ze terug te geven, had ze eigenhandig overgeschreven. Verder trof ik nog een brief aan in het handschrift van Belle aan haar vriendin Suzanne Hasselaer. Het was als geheel een belangrijke vondst, niet zozeer naar hoeveelheid, maar wel omdat er meer reliëf kwam in situaties die tot dan toe vrij onopgehelderd waren gebleven.

In die tijd maakte prof. Brummel mij attent op de Werkgroep 18e eeuw, die zoals de naam zegt, zich speciaal met de bestudering van deze eeuw bezighoudt. De Werkgroep bestond op dat moment ongeveer twee jaar; er was al een Symposium gewijd aan de filosoof Francois Hemsterhuis, die evenals Belle in het Frans schreef, en er was er een in voorbereiding over de Frans-Nederlandse betrekkingen in de 18e eeuw. Ook in talrijke andere landen bestonden sinds enkele jaren dergelijke groepen die allemaal verenigd zijn in de Société Internationale d'Etude du 18è Siècle. In een door dit lichaam uitgegeven Annuaire International ontdekte ik dat zich ook in het buitenland onderzoekers met Belle van Zuylen bezighielden, onder wie J.-D. Candaux uit Genève en Dennis Wood, die nadien op een dissertatie over enkele werken van Isabelle de Charrière in Cambridge zou promoveren. We legden contact met hen en kwamen geleidelijk tot de overtuiging dat er een soort revival van Mme de Charrière scheen te ontstaan en dat internationaal de belangstelling voor haar veel groter was dan in haar geboorteland. Zo vernam ik dat in Zwitserland pas was verschenen of zou gaan verschijnen de dissertatie *Madame de Charrière, Essai d'un itinéraire spirituel* door R. Winiker; een brochure over de verschillende drukken van *Le Noble* en een over die van *Les Trois femmes* door J.-D. Candaux; in Italië: *L''Esprit' di Madame de Charrière*, dissertatie door G. Riccioli; *Benjamin Constant et Belle de Charrière* door Domenico Zampogna; in Amerika een proefschrift door Christabel Braunrot aan de Universiteit van Virginia, terwijl er aan andere Universiteiten nog twee proefschriften werden aangekondigd. Er verschenen ook enkele herdrukken o.a. van *Lettres éorites de Lausanne* met een uitvoerige inleiding van Jean Starobinsky.

Eén ding echter verbaasde mij en dat was dat er door geen van deze 'charriéristen' zoals zij zich noemden, stelselmatig bronnenonderzoek was verricht en ik moest mijn speurtochten naar manuscripten dus voortzetten.

Uitbreiding van de werkzaamheden

Deze internationale belangstelling stimuleerde mijn 'ijver'. Er werd mij gevraagd een lezing te houden in Genève en Lausanne, wat ook weer de contacten uitbreidde.

In Nederland, dank zij de hulp van Mevrouw de Booy, hoofd van het Centraal register van familiearchieven bij het Algemeen Rijksarchief, Utrecht, kwam ik op het spoor van een belangrijke collectie brieven van Belle aan familieleden. Het was

een vondst van ongeveer 150 brieven en slechts van enkelen waren een paar fragmenten bekend. Die collectie bevatte nog andere documenten o.a. de helft van een toneelstuk waarvan wij de andere helft kenden uit de Bibliotheek van Neuchâtel! Het was bijzonder interessant materiaal, dat niet alleen leemten kwam invullen, maar ook een paar onjuiste beweringen omtrent haar kon weerleggen.

Door de afstand waren de opsporingen in Zwitserland uiteraard moeilijker, maar het lukte toch van drie belangrijke collecties brieven, in het bezit van particulieren, afschriften te ontvangen.

Toen we na enkele jaren een groot aantal brieven aan en van verschillende correspondenten van Belle van Zuylen bij elkaar hadden, constateerden we dat, indien het mogelijk zou zijn alle brieven chronologisch te publiceren, dit een van de boeiendste autobiografieën zou vormen van een vrouw, die zowel de verwachtingen van de Verlichting gekend had als de desillusie door de gevolgen van de Franse Revolutie.

Geert van Oorschot, steeds op de hoogte van onze opsporingen, vroeg ons nu of wij ons wilden belasten met de uitgave van de Verzamelde Werken en Brieven van Belle van Zuylen. Hij stelde ons voor een moeilijk probleem, zij het niet door scrupules die wij hadden kunnen hebben tegenover de vroegere nominale redactie, die na ongeveer 20 jaar nog geen begin had gemaakt met enig onderzoek en met sommige leden waarvan wij goed bevriend waren. Wat ik nu ga schrijven lijkt sommigen waarschijnlijk pretentieus, maar het is waar dat je op zo'n moment het gevoel hebt dat je niet weigeren mag, dat je anderen niet de ‘rijkdom’ waarover je beschikt kunt onthouden, in dit geval dus de brieven voorzover ze toen te achterhalen waren, en dat was veel méér dan waarover Philippe Godet beschikte toen hij zijn *Madame de Charrière et ses amis* schreef. Kort daarop zou onze verzameling brieven nog worden uitgebreid met de eindelijk toegankelijk geworden brieven van de Bibliothèque Cantonale et Universitaire van Lausanne.

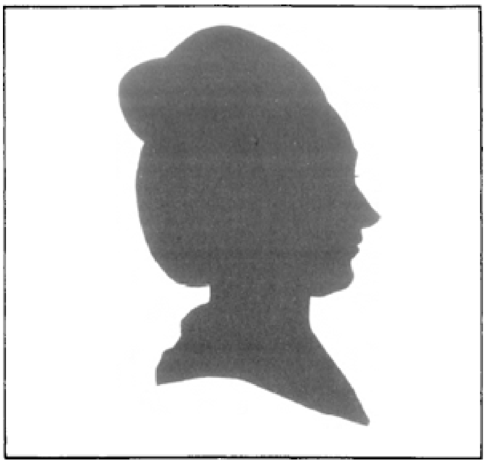
Wij maakten een plan op dat bij ZWO zou worden ingediend tot het verkrijgen van subsidies. Het werd niet goedgekeurd. Een van de redenen was dat Philippe Godet destijds al voldoende aandacht aan Isabelle de Charrière had besteed en dat daar practisch niets meer aan toe te voegen was.

Wij waren natuurlijk wel teleurgesteld, maar aangezien het nooit onze opzet was geweest de Verzamelde Werken van Belle van Zuylen uit te geven, gingen we door met onze onderzoekingen voor de biografie.

Het Symposium van 1974

Op een van de bijeenkomsten van de Werkgroep werd gesuggereerd dat het de bedoeling was ook eens een Symposium te wijden aan Belle van Zuylen. Natuurlijk was dit een intrigerende me-

dedeling en ik vroeg aan een van de bestuursleden wie dit Symposium zou organiseren. Er werd mij als bijna vanzelfsprekend meegedeeld dat men hiervoor aan mij had gedacht! Voor een derde maal stond ik voor een moeilijke beslissing en wie denkt dat het hoogmoed was, verzoek ik te willen geloven dat ik weer dacht dat ik niet weigeren kón. Toen ik toch nog naar voren bracht dat ik geen ervaren spreekster was, werd geantwoord dat dit niet noodzakelijk was, dat anderen dat wel zouden opvangen.



Silkowk van Isabelle de Charriére / Belle v. Zuylen

Er werd besloten dat dit Symposium drie dagen zou duren en plaats zou vinden op het slot Zuylen. De titel ervan werd *Actualité d'Isabelle de Charrière.* De voorbereidingen namen ongeveer twee jaar in beslag want de gebruikelijke subsidie was onvoldoende om ons omvangrijke plan te verwezenlijken en alvorens met de werkelijke organisatie te kunnen starten moesten we eerst over voldoende middelen beschikken. Niet zonder veel moeite lukte dit tenslotte. Er werden 16 lezingen* gehouden door specialisten uit België, Engeland, Zwitserland, Amerika en Nederland. We moesten tenslotte leden en belangstellenden weigeren want de zaal kon niet meer dan 100 luisteraars bevatten. Een bijzonder evenement was de uitvoering van de muziek van Belle en een tentoonstelling (met geïllustreerde catalogus) die anderhalve maand duurde en die dank zij de medewerking van verschillende instanties tot stand kwam. Ze trok meer dan 3500 bezoekers.

Na afloop van het Symposium vond iedereen het jammer weer uit elkaar te gaan en door enkele aanwezigen werd toen besloten tot de oprichting van een Genootschap, dat jaarlijks een bijeenkomst op het Slot Zuylen zou houden. Het bestaat nu bijna vier jaar en er is in Neuchâtel eveneens een dergelijk genootschap in wording.

In de periode vóór het Symposium had de dixhuitiémiste, prof. Vercruysse uit Brussel, al met het oog op de plannen voor de uitgave van de Verzamelde Werken, een seminarie gewijd aan het toneel van Isabelle de Charrière. Want in de Bibliotheek van Neuchâtel bleken zich manuscripten te bevinden van 28 toneelstukken, die helaas niet altijd volledig waren. Van al die stukken was er slechts één in de originele taal verschenen, twee werden door haar trouwe vertaler L.-F. Huber in het Duits vertaald. In oktober j.l. werd op de bijeenkomt van het Genootschap een fragment van een van die stukken voorgelezen.

* Deze lezingen werden gebundeld in een driedubbel nummer van het Documentatieblad van de Werkgroep van juni 1975.

Nieuwe poging tot de uitgave van de Verzamelde Werken en Brieven

Terwijl de voorbereidingen voor het Symposium in volle gang waren en er daardoor een ploeg charriéristen naar voren was gekomen, werd een nieuw plan opgevat, wederom onder de onvermoeibare impuls van Geert van Oorschot, die de moed niet had opgegeven. Er werd nu gedacht aan een internationale redactie, waarvan iedere redacteur een aspect van haar oeuvre zou voorbereiden: haar novellen, pamfletten, toneel, brieven, verzen en muziek.

Na verschillende besprekingen over deze mogelijkheid en uitvoerige rapporten over de aanpak, werden tenslotte, voor de voorbereiding van de uitgave van de Verzamelde Werken en Brieven, door de Nederlandse Organisatie voor Zuiver Wetenschappelijk Onderzoek en het Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique, de benodigde subsidies verkregen.

Dat werk is nu op volle gang, we bevinden ons op het ogenblik in de fase van de verklarende annotaties. De handschriften zijn uitgetypt, gecollationeerd, van tekstcritische noten voorzien. Het zou voorbarig zijn daarop hier verder in te gaan.

Volgens prof. Bornecque waren er in de 18e eeuw 151 Franstalige schrijvers onder wie 10 vrouwen en hij vermeldt Isabelle de Charrière - Belle van Zuylen als één van deze 10. Als Nederlandse is zij ongetwijfeld de enige voor wie er internationaal zo'n grote belangstelling bestaat.

Het merkwaardige van de ‘autobiografie’ van Belle van Zuylen is, dat zij is samengesteld uit brieven die eigenlijk niet voor publikatie bestemd waren. Zij heeft zelf de brieven van velen van haar correspondenten bewaard en ook haar eigen brieven die zij terugontving na het overlijden van verwanten. Constant d'Hermenches schreef haar eens dat haar brieven voor het nageslacht bewaard moesten blijven. Daarom stuurde hij ze haar niet terug, toen ze hem er, meer dan eens, om verzocht. Nu, na ongeveer twee eeuwen, komen ze binnenkort chronologisch in de openbaarheid. Zelf schreef ze eens dat het niet het ophemelen is van zijn geschriften, wat een schrijver het meest raakt, maar het vermoeden dat hij eens verweg of later sympathie zal opwekken en weerklank vinden. Ze dacht niet aan zichzelf toen ze dit schreef maar aan Fénelon, omdat zij gehoord had van een meisje dat *Télémaque* las, terwijl ze haar schapen hoedde. Maar misschien heeft ook Belle, die tot vrijwel de laatste dag van haar leven geschreven heeft, vermoed of gehoopt, dat haar dit lot eenmaal ten deel zou vallen, terecht, in 1765 schreef ze aan d'Hermenches dat zijn en haar brieven niet verouderen zoals anderen.

Enkele notities i.v.m een toekomstige biografie van Lodewijk van Deyssel

Harry G.M. Prick

I

'In de biographieën van Letterkundigen wordt veel te weinig de eigenlijke toedracht van hun arbeiden beschreven.'

Het betreft hier niet een aan enig proefschrift ontleende stelling, maar een constatering door Lodewijk van Deyssel. Ze dateert van 16 april 1931 en werd in juli van dat jaar openbaar gemaakt in *De nieuwe Gids.* Daar leidt zij een beschouwing in over onze gebrekkige en meestal oppervlakkige kennis van de manier van werken van drie zo uiteenlopende auteurs als Honoré de Balzac, Benjamin Disraeli en Arij Prins. 'De belangstellende', aldus Van Deyssel, 'zal, bij voorbeeld, verlangen te weten welke historische boeken Prins had gelezen, doorlezen, of geraadpleegd, voor zijn middeneeuwsche schetsen; of hij daartoe openbare en particuliere bibliotheken bezocht, ook boeken uit die verzamelingen langeren of korteren tijd in zijn werkkamer had, ook boeken in zijn bezit had, en, nauwkeurig, hoe het toeging met het lezen, doorlezen, of raadplegen dier werken; of hij langzaam of snel las (hóé langzaam of hóé snel) en bij herhaling of één maal; of hij voor-goed onthield wat hij gelezen had of hoe het daarmede precies gesteld was; wat het verschil was tusschen de voorstellingen, die hij door lectuur of studie ontving, en die, welke in zijn eigen werk tot stand kwamen, en hoe de overgang van de eene voorstelling tot de andere precies, of waarschijnlijk, zich toedroeg.

Men weet ook, dat Prins des avonds, rookende, arbeidde, na den geheelen dag in zijn koopmans-zaken geweest te zijn; wellicht eveneens, dat hij niet gaarne een ander een juist door hem volschreven bladzijde zag inzien... Maar al zulke bizonderheden, behalve die over het verschil en den overgang der voorstellingen, zijn oppervlakkig kenschetsend en bevinden zich in waarde op grooten afstand van de reconstructie der interne gebeurtenissen, bij de wording zijner kunststukken, waar het op aan komt.' Overigens was Van Deyssel van mening dat wij, 'door den atlas van Poelhekke', van Arij Prins 'reeds iets beters' weten. Hij doelde daarmee op de, in 1916 in tweede druk bij J.B. Wolters te Groningen verschenen *Platenatlas bij de Nederlandsche Literatuurgeschiedenis*, samengesteld door M.A.P.C. Poelhekke en C.G.N. de Vooys. Op blz. 128 en 129 ziet men een bladzijde, die Prins zes à acht maal veranderde, in die verschillende toestanden gereproduceerd. 'Dit laatste gaat den goeden kant uit.'

Deze beschouwing van 16 april 1931 kreeg een uitbreiding op 18 augustus 1933, onder de titel *Letterkundige Kritiek* bijgedragen aan de juni-aflevering van *De Nieuwe Gids*, jrg. 1939, II, blz. 1-3. De kennis der kunstwording, voor zo ver die kunstwording is uitgedruk in het kunstwerk, wordt daar zeer belangrijk geacht, máár secundair, accessoire.

Zij zou 'aangevuld moeten worden door kennis aangaande de geestesbewegingen in den kunstenaar. In alle kunstenaars samen hebben zich dus een groot, maar beperkt, aantal geestesbewegingen voltrokken. De een was zóo georganiseerd, dat geestesverheffing no. 10 gedurende zes maanden zich dagelijks vier uur lang in hem kon voordoen; de ander zóo, dat extase no. 4 zich gedurende twee dagen een kwartier

lang voordeed.' Andermaal werd door Van Deyssel verwezen naar de in Poelhekke's Atlas gereproduceerde bladzijde uit het werk van Arij Prins. 'Nu zou mij gewenscht voorkomen, dat men de veranderingen, door den auteur telkens aangebracht, overdácht en, trachtte, uit te maken, wáaróm hij deze bepaalde woorden van text no. 1 veranderd heeft in die bepaalde woorden van text no. 2. Op deze wijze is namelijk o.a. een natuurkundig inzicht in Prins' kunst-opvatting en kunst-idealen te verkrijgen.' Een moeilijkheid bij dergelijke ontledende text-kritiek achtte Van Deyssel intussen wèl 'dat het mogelijk is, die kritiek geheel valsch te doen zijn, zonder dat het mogelijk is, die valschheid aan te toonen op andere wijze dan door uitspraak tegenover uitspraak en gezag tegenover gezag te plaatsen.' Deze bedenking weerhield er Van Deyssel niet van een proeve te geven van die door hem ideaal geachte text-kritiek. 'Prins zal', aldus Van Deyssel, 'bij voorbeeld, in text no. 1 geschreven hebben: 'nietige boomen'. In text no. 2 heeft hij deze woorden veranderd in 'armelijke boomen'. Nu is de vraag: waarom? Waarom vond hij *armelijke* boomen beter dan *nietige* boomen? De beoordeelaar zal deze verandering uitleggen zóo, dat een tweede beoordeelaar het daarmede geenszins eens is en een geheel andere uitlegging heeft.

Bij een, als aanwezig veronderstelde, groote mate van kunst-kennis nu, is, door aanhoudende studie, uit te maken, het volstrekt wetenschappelijke zeer naderend uit te maken, welke der twee beoordeelaars het juiste inzicht heeft.

Men zal, om te beginnen, bij Prins hebben opgemerkt, dat, in 't algemeen, het hem meer om de plastiek dan om het rhythme te doen is. Hij heeft dus, *zeer waarschijnlijk*, 'nietige' niet veranderd in 'armelijke' omdat dit, *op de een of andere wijze*, het acoustisch gehalte van de taalbeweging in waarde deed stijgen, maar om dat het 'armelijke', - ofschoon, in dit geval, noch 'nietig' noch 'armelijk' vol-plastische woorden zijn zoo als 'dik' of 'rood' - in de verbeelding duidelijker de plastiek-bedoeling bracht dan het 'nietige'. Een nietig hondje kan een fijn, kostbaar, goed onderhouden, hondje

zijn, terwijl een armelijk hondje veeleer een vuil hondje, met kale plekken, van onedel ras is. Het woord 'armelijk' bij de boomen deed de boomen meer de waarde van iets menschelijk-, althans zoölogisch-, levends aannemen, en versterkte de dracht van treurigheid bevorderend te zijn, die zij in 't landschap moesten hebben.'

Het is duidelijk dat Van Deyssel zijn hart zou hebben opgehaald aan een Nederlandse equivalent van, bij voorbeeld, het in 1965 verschenen boek van Wallace Hildick, *Word for word, a Study of authors' alterations*, waarin de vraag: hoe heeft de auteur het gedaan, wordt beantwoord aan de hand van manuscripten (o.m. van het slot van *Portrait of a Lady* van Henry James; het begin van *Mrs. Dalloway* van Virginia Woolf) met hun doorhalingen, verbeteringen en alternatieven, hun aantekeningen en invallen in de kantlijn. Maar waarschijnlijk zou zijn voorkeur toch vooral zijn uitgegaan naar een boek dat zich bezig houdt met de eigenlijke toedracht van het werkproces bij één bepaalde auteur, zoals dit het geval is in, bij voorbeeld, de in 1956 verschenen studie van Neville Rogers over *Shelley at Work.* De tweede en herziene druk van dit boek werd op 21 september 1967 in T.L.S. besproken onder de titel *How he did it.* En dáarover begeerde Van Deyssel nu juist zo graag geïnformeerd te worden, telkens wanneer hij zich zette tot de lectuur van een binnen zijn aandacht gekomen biografie die dan, in negen van de tien gevallen, op naam stond van hetzij André Maurois, hetzij Emil Ludwig, hetzij Louis Bertrand. Deze laatste was bij het grote publiek aanzienlijk minder in trek, maar zijn in 1923 verschenen biografie van *Louis XIV* behoorde tot de weinige boeken die door Van Deyssel, in de meest letterlijke zin van het woord, werden stukgelezen.

II

How he did it: dat kunnen wij ons, op onze beurt, afvragen ten aanzien van Lodewijk van Deyssel zelf. Heeft hij immers niet het nageslacht als 't ware uitgenodigd de eigenlijke toedracht van zijn arbeiden zo nauwkeurig mogelijk te beschrijven, respectievelijk te reconstrueren?

Die uitnodiging ligt dan vervat in de bepaald angstvallige zorg die hij zich heeft getroost om al die papieren te bewaren, die op enigerlei wijze zijn leven en zijn werken hebben begeleid. Met dit bewaren, respectievelijk met het leggen van de basis voor zijn toekomstig persoonlijk archief, heeft Karel Alberdingk Thijm al in zijn twaalfde levensjaar een begin gemaakt. Op 2 oktober 1875, datum waarop Jozef Alberdingk Thijm zijn jongste zoon in het Zuid-Limburgse Kerkrade kwam afleveren als leerling van de kostschool Rolduc, zond de in Amsterdam achtergebleven moeder haar Kareltje een brief toe, waarin tussen een vermoeiende hoeveelheid raadgevingen en vermaningen, ook het verzoek opvalt toch al de aan hem gerichte post goed te bewaren. 'Bewaar uwe brieven goed': keer op keer werd dit de latere allesbewaarder ingehamerd. Twee citaten, die elk dit verzoek om principieel andere redenen toelichten, mogen dit illustreren: 'De brieven die je van huis krijgt moet je goed bewaren, en naar tijdsorde rangschikken; ze behooren in later dagen tot de aangenaamste herinneringsteekens van je jeugd. Ik weet dit bij ondervinding', zo schreef de vader op 28 oktober 1875. En de moeder, op 4 april 1876: 'Nietwaar, mijn kind, gij zult mijne brieven bewaren, dan kunt gij ze in later leeftijd nog eens overlezen en dan kunt gij bij u zelf denken en de voldoening smaken: "ik heb mijn

ouders geen verdriet gedaan." Hoe zoet zal die gedachte voor u zijn, mijn kind, als wij zullen sterven en als gij zelf sterven zult.'

Wat het zorgvuldig bewaren van brieven betreft, Jozef Alberdingk Thijm zelf bewaarde zonder uitzondering al de ontvangen brieven die, van de ene tijdelijke bergplaats naar de andere, eindelijk, volkomen geordend en geklassificeerd, naar een grote, in vakjes afgedeelde, brievenkast voorgoed verhuisden. In de jaren 1879-1883 liet de vader de ordening en klassificering van zijn brievenarchief geheel over aan zijn jongste zoon! Wat betreft de door de moeder gedane aanbeveling tot herlezing, op latere leeftijd, van de door Karel ontvangen brieven, daarvan is nagenoeg niets terecht gekomen. Op een gegeven tijdstip was er natuurlijk ook eenvoudig geen beginnen meer aan. Wel staat vast dat Van Deyssel in november 1888 de tot dan toe ontvangen brieven van Willem Kloos herlas en dat hij op 26 november 1894, en nogmaals in 1905 en 1907, de sedert 21 september 1883 door hem ontvangen correspondentie van Arnold Ising Jr. herlezen heeft.

Bij de door Van Deyssel bewaarde brieven voegden zich al in een heel vroeg stadium tal van overdrukjes. In een vaderlijke brief van 26 juni 1975 lezen wij: 'Je zult zeker den afdruk van mijn vaers aan den Paus wel ontvangen hebben? Ik heb dat in de Pius Vereeniging op den verjaardag der krooning voorgedragen. Heb je 't gelezen? en alles goed begrepen? - anders zal ik het je in de vakantie eens uitleggen.'

Omstreeks het voorjaar van 1880 komen er nieuwe archivalia bij: de dagboekaantekeningen, waarvan de oudste dateert van 21 maart 1880, de eerste auto-psychologische aantekeningen waarvan de oudste dateert van 4 november 1880 en tot onderwerp heeft: *Proeve eener analyse van mijn geluk;* de eerste literaire probeersels: een al spoedig weer opgegeven levensbeschrijving van Sint Arnulphus en een in december 1880 voltooide, uiterst gedetailleerde *Beschrijving van de woning der weduwe L. Royer-Kerst hoek Groest en Leeuwenstraat te Hilversum.* In 1881 kon hieraan worden toegevoegd het handschrift plus de drukproeven van het debuut van Karel Alberdingk Thijm: het polemische essay *De eer der Fransche meesters* onder het pseudoniem L. van Deyssel; weldra gevolgd door een voorlopig niet te stuiten lawine handschriften en drukproeven van al de artikelen, bijgedragen aan zulke heterogene periodieken als *Dietsche Warande*, het weekblad en, sinds 1883 ook het dagblad *De Amsterdammer, De Portefeuille, De wetenschappelijke Nederlander*, het maandblad *Nederland* en de *Zutphensche Courant.*

Het zal nog duren tot 8 maart 1884 voordat naast de dagboekaantekeningen (en veelal daarmee parallel lopend) de vloed van de zogenaamde

Papieren van Levensbeheer gaat ontspringen. In het recent als no. 5 in de Athenaeum/Loeb Paperbacks verschenen boek *Uit de schrijfcassette van Lodewijk van Deyssel*, wezen wij er reeds op dat Van Deyssel zich rond deze datum voornam zo veel mogelijk vast te leggen betreffende de eigenschappen, wetten en werkingen van zijn hersenen. De aldus verkregen kennis zou dan kunnen leiden tot de bereiking van een algeheel meesterschap over die eigenschappen, wetten en werkingen. Dit voornemen werd vastgelegd in een document dat tot titel meekreeg: *Over een levensplan.* De omstandigheid dat dit document op zijn beurt een onderdeel uitmaakt van een geheel ander, getiteld *Mijmering van Felix*, roept een probleem op dat thans slechts vluchtig wordt aangestipt als een van die vele verrassingen waarmee de toekomstige biograaf van Van Deyssel bij herhaling zal worden geconfronteerd.

III

Het onderhavige probleem houdt verband met de door de Leidse hoogleraar Dr. S. Dresden behandelde *Aspecten der pseudonymiteit;* zie S. Dresden, *Bezonken avonturen/essays*, Amsterdam, 1949, blz. 69-86. Ook zonder nadere toelichting, zal de lezer van ons willen aannemen dat Karel Alberdingk Thijm tot die kunstenaars behoort bij wie - om met Dresden te spreken - ‘als het ware, de pseudoniemen uit hun wezen zelf gegroeid zijn.’ Deze kunstenaars, zo betoogt Dresden, kiezen een pseudoniem ‘niet om zich te verbergen, maar in tegendeel om zich in zekere zin prijs te geven. De nadruk moet vallen op: in zekere zin. Men geeft zich prijs om zich onmiddellijk weer in bezit te nemen, men stelt zich hàlf bloot, men leent zich en geeft zich niet.’ Deze kunstenaars ‘houden zich niet meer aan één schuilnaam, maar kiezen dikwijls voor ieder nieuw werk een nieuw pseudoniem, zodat men zeer terecht heeft kunnen spreken van *polyonymiteit.*’ (S. Dresden, a.w., blz. 69-70)

Elders zal ik te eniger tijd terugkomen op Thijms polyonymiteit. Nu alleen dit. In zijn ‘proeve van vergelijkende literatuur-beschouwing’: *Lodewijk van Deyssel en Marcel Proust,* in *Levende Talen*, jrg. 1960, blz. 631-658 heeft Jan Kamerbeek Jr. erop gewezen dat Van Deyssel in de *Nieuwe Gids*, jrg. 1929, I, blz. 211, een zekere Herman introduceert ‘gui lui ressemble comme un frère’ en ‘die de gevoelens, opvattingen en gedragingen der menschen tot hun diepste, laat het zijn dus metaphysische, diepte, pleegde na te pluizen, omdat hij dacht, dat men dáár “de Waarheid” vond...’ Deze zekere Herman laat zich op één lijn stellen met een zekere Alexander; zie voor deze laatste figuur ons proefschrift over *De Adriaantjes*, Amsterdam, 1977, blz. 529. Vermommingen als de betreffende Herman en diens compaan Alexander passen nog volmaakt binnen het kader van Dresdens beschouwing. Naar aanleiding echter van de *Mijmering van Felix* laat zich iets geheel nieuws signaleren, dat dan ook niet bij Dresden aan de orde komt, te weten: het zichzelf onder pseudoniem laten optreden in *niet voor openbaarmaking bestemde geschriften* van overwegend zeer persoonlijke tot zeer intieme aard. Zo duikt in Van Deyssels dagboekaantekeningen uit de beginjaren van deze eeuw (1905-1908) nog al eens de vernoeming op van zekere Jean-Chrysostôme. In het dagboek wordt dan genoteerd, bv. dat hij (Thijm) 's-middags Jean-Chrysostôme heeft ontmoet en dat deze hem toevertrouwde bij bankier X. een schuldbekentenis te hebben getekend.

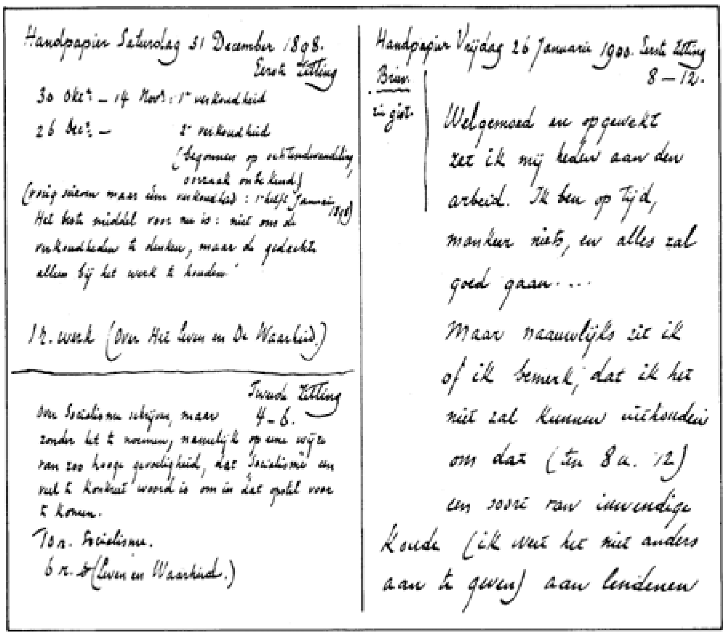
Een dag later wordt dan door Thijm genoteerd dat Jean-Chrysostôme weliswaar een allesbehalve sympathiek heerschap is, maar dat hij er dan toch maar in is geslaagd bij bankier X. een lening te sluiten tegen alleszins redelijke voorwaarden. Als dan nog op diezelfde pagina bizonderheden worden meegedeeld over de welriekendheid van de adem van Jean-Chrysostôme of over de qualiteiten van diens reisdeken, kan het geruime tijd duren voordat de lezer op zekere dag tot de ontdekking komt dat Jean-Chrysostöme niemand anders is dan een zoveelste afsplitsing van het fenomeen Karel Joan Lodewijk Alberdingk Thijm! Volledigheidshalve zij hier nog aan toegevoegd dat Jean-Chrysostôme een verfransing is van Johannes Chrysostomus, Heilige, Kerkvader en Kerkleraar (344-407), waarbij wij ons blijven afvragen of Van Deyssel er weet van heeft gehad dat het Griekse *Chrysostomus* zich laat vertalen als.... *Goudenmond!*

Met het pseudoniem Felix, dat zich op een lijn laat stellen met Jean-Chrysostôme, ligt het intussen iets gemakkelijker. Bij Felix denken wij immers aan Van Deyssels roman *Een liefde*, en dan speciaal aan de naam van de eerstgeborene uit het huwelijk van Jozef van Wilden en Mathilde de Stuwen. Jozef wilde zijn zoon een voorname, een buitengewone naam geven: ‘iets van Felix of zoo. Felix dat was mooi, dat klonk. Kreeg de jongen later zijn eigen visitekaartje, dan zoû daarop gegraveerd staan: Felix van Wilden, of in 't fransch, nog beter: Mr. Félix, met den klemtoon op ix, Mr. Félix van Wilden! Jozef zag zijn zoon al voor zich, in een elegant jasje, een jonge man van twintig jaar, naast hem, ook nog jong, ook in een elegant pak, misschien met enkele grijze haren, samen een salon binnengaande, samen op straat, samen op reis...’ (*Een Liefde*, dl. II, blz. 12) In 't nawoord bij de fotografische herdruk van de eerste en enige editie uit 1887 hebben wij er al op gewezen dat *Een liefde*, minus het dertiende hoofdstuk, een extract was uit *Felix. De eerste smart*, een roman die reeds op 25 november 1882 was voltooid. Uit het in 1884 opgestelde werkplan blijkt dat er nog negen delen hadden moeten volgen. Dit werkplan toch maakt gewag van ‘*Felix*, roman, behelzende het leven van éen persoon, in tien deelen’, met nog deze precisering: ‘De geschiedenis van mijn temparement, van mijn hart, van mijn geest, van mijn ziel, van mijn gemoed.’

IV

Onder de zogenaamde *Papieren van Levensbeheer* neemt het *Handpapier* een eerste plaats in. Wie kennis nam van onze uitgave van Van Deyssels *Het leven van Frank Rozelaar*, Zwolle 1956, is spelenderwijs innig vertrouwd geraakt met die fameuze handpapieren of *Papiers-de-Main:* gedateerde velletjes papier, doorgaans van briefkaartformaat, en die door Van Deyssel werden benut om er, tussen het beschrijven van de *Werk-*

papieren door, aantekeningen over het werk, invallende gedachten enz. op onder te brengen. Aan de functie en betekenis van het *Handpapier* heeft Van Deyssel van tijd tot tijd een soort supplementair... *Handpapier* gewijd. Wij citeren nu een dergelijk papier van 10 juli 1891:


Handpapier Saturdag 31 December 1898.
Eerste Zitting
30 Oct. – 14 Nov.: 1e verkoudheid
26 Dec. – 2e verkoudheid
14. week (Over Het Leven en De Waarheid)
Tweede Zitting
4–6.
10 n. Socialisme.
6 n. (Leven en Waarheid.)

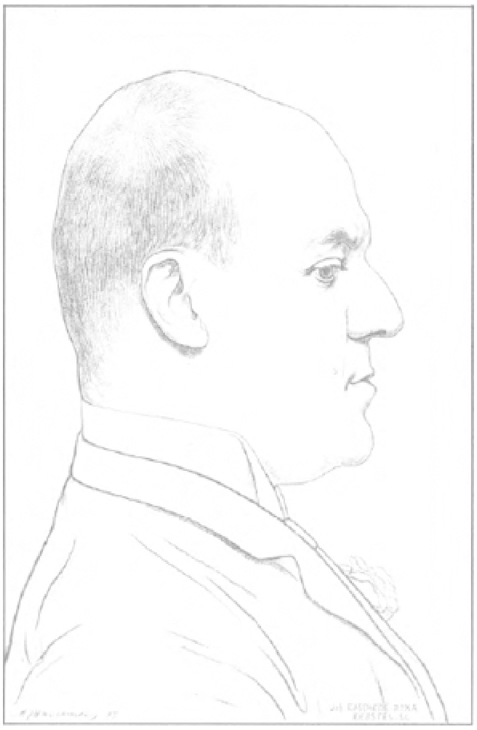
Handpapier Vrijdag 26 Januari 1900. Eerste Zitting
8 – 12.
Welgemoed en opgewekt zet ik mij heden aan den arbeid. Ik ben op tijd, mankeer niets, en alles zal goed gaan...
Maar nauwelijks zit ik of ik bemerk, dat ik het niet zal kunnen uithouden om dat (tu 8 a. 12) een soort van inwendige koude (ik weet het niet anders aan te geven) aan lendenen

‘Ik vind daarom dat de volledige papieren-administratie van het leven tot de al-macht voert (al-macht beteekent hier natuurlijk het *vermogen* van *al* wat *ik* zoû kunnen, al-macht is dát te realiseeren wat gij in de gunstigste omstandigheden zoudt kunnen. Aan U de taak de omstandigheden gunstig te máken.) om dat ik b.v. bedenk wèlk een ontzettende kracht en rijkdon er ontstaat door het voor verloren-gaan behouden van àl de gedachten die in U opkomen. Hiertoe dient het permanente Handpapier, dat ze alle opvangt als druppels van een kostbaar vocht waarvan er geen een verloren mag gaan. Bedenk eens wat gij nu rijk en onverwinlijk zoudt zijn indien gij al de goede gedachten uit uw beste tijden bewaard had. Hoe vele zijn er, hoe veel duizenden zijn er voor altijd verloren gegaan!’ Maar hoeveel duizenden zijn er bewaard gebleven! En dit bewaren geschiedde niet enkel met de bedoeling zich te eniger tijd met haar en huid uit te leveren aan het literair-historisch onderzoek. Nee, daarnaast was het wel terdege Van Deyssels bedoeling de na hem komende generaties te laten profiteren van al de door hem vastgelegde autopsychologische aantekeningen en beschouwingen, althans van de uikomsten van deze aantekeningen en beschouwingen.

Ofschoon de dagboeken, de papieren van levensbeheer, de dossiers betreffende zittingtechniek, kunst-psychologie, stemming enz. enz., stuk voor stuk vallen onder de noemer van persoonlijke schrifturen, in eerste instantie geboekstaafd ter bereiking van privé-doeleinden, heeft Van Deyssel toch een eventuele lezer niet uit het oog verloren. Ziedaar meteen een van zijn, bijkomstige, overeenkomsten met Stendhal (op de wezenlijke overeenkomsten wordt thans niet ingegaan). Het *Journal de Stendhal (Henri Beyle), 1801-1814* werd eerst in 1888, zesenveertig jaar na de dood van Stendhal, openbaar gemaakt door Casimir Stryienski en François de Nion. Van Deyssel kreeg deze uitgave in huis op 21 september 1889, dus op de vooravond van zijn vijfentwintigste verjaardag, en stortte zich toen onmiddellijk op de lectuur. In

zijn eigen dagboek richtte hij zich voor de eerste maal tot een latere lezer, bijna op de kop af

een maand nadat hij dergelijke terzijdes was tegengekomen in het *Journal* van Stendhal. Zo verrast in Van Deyssels dagboek op 18 oktober 1889 deze notitie:



Lodewijk van Deyssel/Tek. H.J. Haverman 1897

'Als na mijn dood iemand dit dagboek leest, zal hij wel denken: jonge, jonge, die meneer scheen een beetje aan wils-zwakte te laboreren.' Op vrijdag 29 november 1889 richtte Van Deyssel zich zelfs tot tweemaal toe tot een denkbeeldige lezer: 'Men zal, mijn dagboeken door-bladerend merken, dat het *steeds* mijn wil en wensch is geweest mij geheel van alcohol en tabak te onthouden en matig te eten, ten einde zoo veel mogelijk te kunnen werken' - en - 'Zoo als de verstandige en geächte lezer weet, heb ik voor éénige been-straat-winter-dracht de winterbroeken van Vader en ik ben in 't geheel nog niet besloten de kosten te doen van die pasklaar voor mij te laten maken.' Op 1 juli 1891 werd vastgesteld: 'De enorme beteekenis van dit feit zal niemand, die ooit dit dagboek lezen mocht, behalve gij zelf, begrijpen' en op 3 juli 1891 - na een verschrijving -: 'Ik ben zoo moe, en van streek dat ik hier in plaats van: "waarde op" schrijf: "waarop". Zulke dingen gebeuren mij anders nooit'; een halve eeuw later, op 23 januari 1943: 'Laat mij hier voor den mogelijken lateren napluizer dezer notities bijvoegen, dat men hier zoo dikwijls iets vindt betreffende den banketbakker om dat de oorlogsomstandigheden en de "distributie" noodzaken bij hém bijvoeding te zoeken.'

Die latere napluizer - in deze bladzijden aan het woord - heeft in 1954, dank zij Van Deyssels alles-bewaren, *Ontstaan en achtergrond van 'Menschen en Bergen'* kunnen belichten. In dat opstel (*Lodewijk van Deyssel/Dertien closeups*, A'dam 1964, blz. 65-83) laat zich, naar het oordeel van Kees Fens (De *gevestigde chaos,* A'dam 1966, blz. 126) de eigenlijke toedracht van het schrijfproces 'met onthutsende nauwkeurigheid' volgen. De kans om Van Deyssel bij diens creatieve werk ongemerkt over de schouder te kunnen kijken, werd de daarin belangstellende lezer eveneens geboden door de publicatie van Van Deyssels dagelijkse levensaantekeningen tijdens

het ontstaan van *Het leven van Frank Rozelaar.* Op 23 november 1956 heeft Dr. P.H. Ritter jr. er voor de AVRO-microfoon op gewezen dat, aan de hand van deze aantekeningen, *Het leven van Frank Rozelaar* min of meer kan worden afgeleid uit het persoonlijk bestaan van de schrijver. ‘Men ziet’, aldus Ritter, ‘hoe dit proza overvloeit uit de mens.’ De werkmethode, door Van Deyssel gevolgd bij het schrijven van *Frank Rozelaar*, achtte W.J.C. Buitendijk zelfs enigszins vergelijkbaar met die van Louis-Paul Boon in diens roman *De Kapellekensbaan* (1953): ‘beiden schrijven een boek en geven daarbij een bijna volledig accompagnement van alles wat ze onder, voor en na het schrijven voelen, denken en ondervinden. Het verschil is dat de in wezen preutse en gesloten-voorname Hollander al het “lagere” voor zich zelf noteert en alleen het “hogere” voor het publiek opschrijft, terwijl de moderne Vlaming zonder reserve alles voor de lezer uitstalt.’ (Maandblad voor Christelijk Gymnasiaal en Middelbaar onderwijs, 1 juni 1957). W.L.M.E. van Leeuwen oordeelde eveneens: ‘Wie zich langzaam en met toegewijde aandacht verdiept in deze teksten, dus zowel in *Frank Rozelaar* zelf als in de daarmee synchroon lopende notities, kan het zeldzame schouwspel meemaken van een groot schrijver aan den arbeid.’ (*Nederlandse auteurs van 5 generaties*, Zeist/Antwerpen, 1964, blz. 24-28).

Een *writer at work*, maar daarnaast herhaaldelijk ‘een schrijver vóor het werk en na het werk, en een schrijver die niet tot werken kan komen’ heeft ook Karel Reijnders helder zichtbaar weten te maken in zijn Nijmeegse proefschrift over *Couperus bij Van Deyssel/Een chronische konfrontatie in beschouwingen, brieven en notities*, A'dam 1968, speciaal in hoofdstuk III en IV, waarin wij Van Deyssels beoordeling van *Eline Vere* tot stand zien komen en hem vervolgens, bijna drie jaar lang, zien zwoegen op zijn recensie van *Extaze.* Gegeven zijn onderwerp, gaat Reijnders' aandacht primair uit naar Van Deyssels critische arbeid en niet naar diens creatieve proza, al wordt dit laatste - telkens waar- het pas geeft - in zijn beschouwingen betrokken.

Met dit alles wil maar gezegd zijn dat de beschrijving van de eigenlijke toedracht van Van Deyssels literaire werkzaamheid een aardig eind op dreef is gekomen. De negatieve vaststelling, door ons geciteerd in de aanhef van deze notities, gaat anno 1978 in geen geval op met betrekking tot Van Deyssel zelf, ook al moet dan zijn biografie nog geschreven worden.

Een speurtocht naar brieven
P.H. Dubois

M.B. Mendes da Costa, een der oprichters van 'Flanor'/± 1890

Wie bezig is met de biografie van iemand, in dit geval een schrijver, is voortdurend op zoek naar autobiografische documenten. Natuurlijk ook andere die even onmisbaar zijn. Maar die autobiografische documenten, waaronder brieven uiteraard de meest voor de hand liggende zijn, zijn zo belangrijk omdat zij ons vaak in de gelegenheid stellen niet alleen het karakter, de meningen en inzichten van het personage beter te begrijpen, maar ook omdat zij meer dan eens toelichtingen kunnen geven op historische en biografische feiten en deze interpreteerbaar kunnen maken.

Een merkwaardig voorbeeld daarvan is het volgende dat mij overkwam bij het werken aan mijn biografie van Marcellus Emants en het geeft tegelijkertijd een indruk van de soms wonderlijke wegen die men bij het zoeken naar zulke documenten bewandelt.

Het had mij getroffen dat de zo redelijke, sceptische Marcellus Emants zich een aantal jaren lang (van 1900 tot 1907, met nog een kleine uitloper naar later) intens heeft beziggehouden met de parapsychologie en het spiritisme. Dat was iets dat niet bij hem paste, althans niet op het eerste gezicht, ook niet op het tweede. Maar het was wel een feit, want het blijkt uit zijn werk, o.m. uit zijn gedétailleerde beschrijving van een door hem bijgewoonde séance in Rome van het destijds bekende medium Eusapia Paladino (onlangs herdrukt in de reeks Manteau-Marginaal met een inleiding van Nop Maas) en uit zijn toneelstuk 'Tegenover het Mysterie' (1907). Opmerkelijk was ook dat die belangstelling vóór 1900 niet bestond en na 1907 niet meer; de uitloper waarover ik het zojuist had, betreft het feit dat uit een paar brieven aan dr. K.H.E. de Jong (van 4 april en 2 juni 1914) blijkt dat hij in dat jaar nog eens een séance bijwoonde, maar als een volmaakt scepticus, nadien is er geen spoor van interesse meer te vinden.

Een expliciete, onweerlegbare verklaring van een en ander zou misschien niet te vinden zijn geweest, wanneer er niet iets anders was gebeurd. Bij het speuren naar correspondentie van Emants, waarmee vooral Henri A. Ett, die daarvoor een speciale opdracht van het Letterkundig Museum had ontvangen, zich zeer verdienstelijk maakte, was ik, alle Emantiana lezend, vanzelf ook gestuit op de artikelen van Mendes da Costa in de N.R.C. van 1924 (5 januari en 26 april). Daarin haalde hij iets uit hun correspondentie aan; het was maar heel weinig, een paar regels, maar waarvan de toon voldoende aanleiding gaf tot de overtuiging dat hier van een meer dan normaal vriendschappelijk contact sprake was en dat er dus vermoedelijk ook wel een wat uitgebreidere briefwisseling tussen de twee vrienden zou hebben bestaan. De vraag was waar die gebleven kon zijn. De gebruikelijke opsporingen leverden niets op: niet in het Letterkundig Museum, niet in de Koninklijke Bibliotheek, noch in een der Universiteitsbibliotheken, of andere instituten en verzamelingen was een spoor te vinden.

Mendes da Costa, afstammeling van een bekende Portugees-Joodse familie was ongehuwd overleden en had geen afstammelingen. Van de familieleden waren er weinig of geen meer over en van een nalatenschap viel niets te ontdekken. Ook de archieven van de Portugees-Joodse gemeenschap bleken in dit opzicht niets te bevatten. Waar moet men in zulke omstandigheden verder zoeken?

Uit de biografische gegevens over Mendes da Costa wisten wij dat hij, aanvankelijk leraar klassieke talen, wegens een toenemende doofheid, met lesgeven was opgehouden en nadien werkzaam was geweest op de handschriften-afdeling van de Amsterdamse Universiteitsbibliotheek. Wat zou er meer voor de hand hebben gelegen dan dat hij, een van de mede-oprichters van ‘Flanor’ in 1881, met H.C. Muller en Frank van der Goes, de letterlievende vereniging, waarvan o.m. Kloos, Verwey, van Deyssel, Paap, van Eeden, Erens lid waren geweest en waaruit de Nieuwe Gids voortkwam, zijn correspondentie aan de U.B. had nagelaten, - een correspondentie die nog wel meer

documenten van tachtigers moest omvatten en waarvan hij, op de handschriften-afdeling werkzaam, de waarde toch wel moest hebben gekend?... Maar ze waren er niet.

Tot wij, zijn biografie nogmaals bestuderend, ons plotseling realiseerden dat hij heel oud was geworden en, in 1851 geboren, in 1939 eerst was overleden. Dat wil zeggen vlak vóór de tweede wereldoorlog. Dat besef veranderde ineens het perspectief.

Mendes da Costa was, zoals gezegd Joods, en het was dus heel goed mogelijk dat de spoedig na zijn overlijden gevolgde bezetting door de Duitsers meegebracht had dat Joodse of van Joden afkomstige documenten uit voorzorg niet waren gecatalogeerd en verborgen waren gehouden. Maar in dat geval zou men het waarschijnlijk wel hebben geweten. Het kon ook en zelfs los daarvan wel mogelijk zijn dat in de ongewone toestand die de bezetting met zich meebracht, hele verzamelingen nog ongeordend en onuitgezocht zich op de zolders of in de kelders van archieven en bibliotheken zouden bevinden. In dat geval kon het zijn dat de conservatoren van de U.B. niet wisten wat zich daarbij bevond, en alleen op grond van het geregistreerde en bekende documentatie-bezit konden verklaren dat de gezochte collectie niet aanwezig was.

Bij nadere informatie bleek dat er inderdaad een grote hoeveelheid nog niet uitgezochte documenten aanwezig was, maar dat tijd en personeel ontbrak om het te ordenen. Op ons uitdrukkelijk verzoek werd niettemin een onderzoek ingesteld. En wij hadden het geluk dat de nalatenschap van Mendes da Costa boven water kwam, waarin zich 261 brieven van Marcellus Emants bevonden: de grootste collectie, verreweg, aan één persoon gericht over een periode van ongeveer 25 jaar, een gemiddelde dus van circa tien brieven per jaar!

In deze brieven vond ik, uit de mond van Emants zelf, de verklaring van zijn belangstelling voor paranormale verschijnselen: zijn tweede vrouw Eva, die in 1900 aan ingewandskanker was overleden, had het laatste jaar baat gevonden bij een medium en op haar aandrang was hij zich in deze vrij ondoorzichtige materie gaan verdiepen, - ook al tot verwondering van de sceptische en rationalistische Mendes da Costa, die zijn verwondering daarover aan Emants kenbaar had gemaakt. Uit de antwoorden van Emants kan men zijn houding tegenover het fenomeen en de verklaring van zijn belangstelling duidelijk aflezen.

Dagboeknotities
C. Buddingh'

9-1-'78

Eind vorige week belde Oscar om me te vertellen dat *Het houdt op met zachtjes regenen* weer herdrukt gaat worden. ‘Vierde druk’ komt er dan in te staan, wat maar ten dele juist is: de tweede druk was de gebonden editie in maar vijfenzeventig exemplaren (meen ik), die bovendien niet in de handel zijn gekomen, zodat deze vierde druk eigenlijk de derde is. Maar het betekent toch dat er zo'n drieëneenhalf duizend exemplaren van zijn verkocht. Niet slecht, voor poëzie.

‘Rêvasser’: prachtig Frans woord: ‘zich aan zijn dromerijen overgeven.’ Léautaud gebruikt het vaak in zijn latere dagboeken (vooral wanneer hij tachtig en ouder is). Ik wil het ook steeds meer en steeds vaker, vooral deze grauwe, regenachtige dagen waarop het nooit helemaal licht wordt: ‘rêvasser’, met een glaasje whisky-soda en dit cahier binnen handbereik.

Mooie Amerikaans-Nederlandse plaatsnaam: Goddamndam.

Eddy van Vliet zei gisteren toen we voor onze bloemlezing bezig waren een keuze te maken uit Hans Vlek: ‘Maar hij was eigenlijk een groot talent.’ Inderdaad, Eddy, inderdaad: Hans Vlek, Cornelis Bastiaan, Riekus Waskowsky: grote talenten, grote talenten, allemaal weggevaagd door de drugs.

10-1

Vanochtend, uit Parijs, waar zijn ‘toekomstige vrouw aan het Russisch conservatorium zang & piano studeert’, een kaart van Raymond Benders, die zich nu R. Joseph Benders noemt. Of we elkaar weer eens kunnen treffen in Arti. Hem maar meteen teruggeschreven en de 18e van deze maand om drie uur 's middags voorgesteld. (Als ik correspondentie niet nog dezelfde dag beantwoord komt er meestal nooit meer iets van). Als ik zo'n kaart lees denk ik: in wat voor totaal andere wereld leven de jongeren van tegenwoordig toch dan wij destijds. Een vriendin, die niet alleen in Parijs studeert, maar ook nog aan ‘het Russisch conservatorium’. Wij hadden vriendinnen die ‘bij Asmus op dansles waren’.

Riekus. Hij had achtervolgingswaanzin: ging - volgens zijn eigen idee stiekem - in Rotterdamse café's zitten om af te luisteren wat er over hem gezegd werd. Maar natuurlijk zag iedereen Riekus zitten. Behalve Riekus zelf. Ik denk veel aan hem de laatste weken. De eenzaamheid waarin hij moet hebben geleefd. Hij is een van de weinige doden waarvan ik zou willen dat hij nog leefde.

11-1

Vandaag weer voor het eerst in Amsterdam. Een kort dagje zelfs: geen eerstejaarscolleges (i.v.m. toetsen). Langs Allert de Lange gegaan om de boeken op te halen die daar voor me stonden: Michael Hamburger: *Real estate* en *The English Auden. In Patagonia* bleek ook te zij gearriveerd; in de trein terug de eerste dertig pagina's van gelezen, prachtig, echt weer eens een heel bijzonder schrijver, deze Bruce Chatwin. De jongen bij Allèrt de Lange (ik moet hem toch nog eens naar zijn naam vragen) had er ook een voor zichzelf laten komen: hij was vorig jaar in Patagonië geweest. Een jonge man in Amsterdam, die Vuurland heeft gezien. Het schijnt dus inderdaad te bestaan. Juffrouw Van der Noort had ook nog voor me laten wegzetten Gabriele Buffet-Picabia: *Rencontres avec Picabia, Apollinaire, Craven, Duchamp, Arp, Calder:* lijkt me schitterend. En toen ik de trap opliep zag ik bovenaan in een soort nisje achter glas een boekje van Max Jacob: *Les aventures du roi Khaboul premier* (of iets dergelijks). Ik vroeg naar het boekje van Jacob en kreeg ten antwoord: ‘Le cabinet noir’? Bleek herdrukt in de reeks *L'imaginaire* van Gallimard. Onmiddellijk mee in laten pakken vanzelfsprekend. Het boekje dat ik had gezien was voor kinderen, in een of andere kinderboekenserie verschenen. Het laten staan, maar in de trein had ik al spijt. Van schrijvers als Max Jacob moet een mens alles kopen.

Bij de post een nieuwjaarswens annex brief van Per en Hannie Groen: ze willen dit jaar nog één keer *Poëzie Buiten* doen en er dan mee stoppen. Erg jammer, maar ik kan het me voorstellen: het moet tijd en vooral energie vreten. Voor particulieren niet op te brengen.

12-1

Kennis van de klassieken biedt niet alleen voordelen. Het is kwart voor een, ik heb drie whisky-soda's gedronken, denk: zal ik er nog eentje nemen of naar beneden gaan om te eten? - heb al voor driekwart besloten tot het laatste, denk dan plotseling: ‘Il faut s'enivrer sans cesse’ (Baudelaire) en schenk nog een vierde glaasje in.

Verborgen schrijversnamen: ‘Jules, deel de rabarber nu maar rond.’

Wat ik zo dolgraag nog eens zou willen: een beetje voetballen. Geen wedstrijd meer spelen, dat zou niet meer gaan, vrees ik, maar over een paar maanden, als het weer tot zo'n negen uur licht is en de temperaturen aanmerkelijk gestegen, met zo'n man of vier, vijf, waaronder een keeper, lekker een beetje rond een goal klooien: elkaar passjes toeschuiven, voorzetjes geven, op doel schieten. Er zal nooit meer iets van komen. Het moet alweer meer dan tien, twaalf jaar geleden zijn dat ik met Sacha en Wiebe

speelde op het oude schietterrein naast het Wantijpark, waar ze een viertal goals van aluminium buizen hadden neergezet. Daar hebben we wat uren gesleten - en het was altijd even geweldig, al had Wiebe soms niet voor honderd procent zin. Soms deed er nog een enkele andere jongen mee, die daar ‘schaailoos’, zoals ze in Dordt plegen te zeggen, rondliep. Het is vooral ook de enorme stilte ervan die me is bijgebleven, het paradijselijk ongestoorde. Ook in Katwijk was het vaak natuurlijk enorm plezierig, vooral wanneer het eb was, zodat je op lekker hard zand kon spelen, maar daar was je toch altijd door mensen omgeven. Maar in het Wantijpark, met achter de goal het electriciteitshuisje en de bosjes, rechts de sloot met daarachter hoge bomen en links de dijk, had je soms het gevoel dat dit allemaal zo voor jullie gemaakt was en dat er verder helemaal niemand mocht komen: een piepklein speelreservaatje voor een alwat oudere en twee nog heel jonge Buddinghen.

Het schrift waarin ik dit schrijf is een van de twee dikke cahiers (150 bladen = 300 bladzijden) met linnen rug en stevige kartonnen kaft die ik met Sinterklaas van Wiebe gekregen heb. Op het etiketje op de omslag heb ik geschreven: ‘Journaal’ en daaronder: ‘(9-1-'78 -’), Tot wanneer? 9-l-'79? 30-10-'78? 5-2-'80? Met één zo'n streepje open je een geweldig verschiet. Wat zal er in die tijd gebeuren? Welke mensen overlijden? Welke boeken worden gelezen? Welke steden bezocht? Welke oorlogen begonnen of gestaakt? Vanochtend dacht ik: als ik in elk geval nog maar tot mijn zeventigste in leven blijf. Er is nog zoveel dat ik op wil schrijven.

13-1

Gisteravond *Patagonia* uitgelezen. Een schitterend boek en een van de meest persoonlijke die ik ken. Heel de grootsheid en de gruwelijkheid van het leven in nog geen tweehonderd pagina's over het zuidelijkste puntje van Zuid-Amerika. Heb gisteren Hans van Straten al geschreven dat hij het zich niet moet laten ontgaan, dadelijk gaat er een identiek briefje naar Theo Sontrop. Theo van Baaren moet ik dit weekend bellen, vertel het hem dan wel. O ja: en Johan Hos zal ik er ook op attenderen.

The bee-loud glade: het is nog wel vroege Yeats, maar niet te overtreffen.

Het is vandaag vrijdag de dertiende. Vroeger zouden een heleboel mensen zich toch niet zo happy hebben gevoeld, nu merk je daar niets meer van. Als het geloof uitsterft, sterft ook het bijgeloof uit.

16-1

Sinds de longontsteking, tweede helft november, dus alweer zo'n zes weken over, ben ik merkwaardig futloos gebleven, zie ik overal tegenop, lijkt een briefje van drie regels me een essay van twintig pagina's, het stukje lopen naar het Vogelplein een

voettocht van uren en nog eens uren. Eind vorige week dacht ik dat ik erdoor was, maar vandaag is het weer heel erg. Over tien minuten komt Freddy de Vree, moet ik een uur gedichten lezen voor de Belgische Radio. Het liefst zou ik in bed kruipen, de dekens over mijn hoofd trekken en als hij komt roepen: ‘Freddy de Vree? Nooit van gehoord, nooit van gehoord.’

17-1

Vanochtend briefje van Theo Soritrop om me te bedanken voor mijn Chatwin-tip. Schrijft: ‘Je kent natuurlijk allang E.M. Cioran: *Syllogismes de l'amertume* (Coll. idées, Gallimard) en van le même auteur. *De l'inconvénient d'être né* (Gallimard, Coll. Les essais CLXXXVI). Cioran's aforismen (vaak een halve bladzij lang) zijn van een bijtende helderheid. Een vrolijk mens is hij niet, eerder ‘un homme revenu de tout’. Mij deed hij veel genoegen. Zelfs nog nooit gehoord van deze E.M. Cioran, maar die beide boekjes moet ik wel zo snel mogelijk zien te bemachtigen. En hij schrijft ook dat hij, na het maanden geleden te hebben besteld, eindelijk ook heeft gekregen *Memoirs of a polyglot*, de autobiografie van William Gerhardi, ‘een boek dat ik best durf vergelijken met Nabokov's *Speak Memory*.’ Hij vraagt of ik er niet eens over geschreven heb. Nee, ik kan het alleen ergens hebben genoemd als een boek dat ik nog eens dolgraag zou willen lezen, ik kan wél iets geschreven hebben over *The polyglots*, een van de twee romans die ik van hem heb. (Andere is *Of mortal love*).

Wat ik de laatste weken (of misschien alweer maanden) ook heb, is een heel merkwaardig idee van tijd. Zo ben ik vanochtend om kwart over negen opgestaan, zit sinds kwart over tien achter mijn werktafel, het is nu drie minuten voor half een en ik heb het gevoel alsof ik hier al een paar dagen zit. Van welke ziekte kan dit een symptoom zijn?

19-1

Brief van de Stichting Fonds voor de Letteren: over 1976 krijg ik *f* 781,84 aan uitleenvergoeding. Toch aardig. Kan je met je tweeën net een een weekje van naar Parijs.

Cioran: de eerste vijftig, zestig aforismen gelezen, erg mooi vaak, vooral door de originele invalshoek: ‘Certains exprits auraient dû vivre dans une ville d'Allemagne à l'époque romantique. On imagine si bien un Gérard de Nerval à Tubingue ou à Heidelberg’, of: ‘Le bon dramaturge doit posséder le sens de l'assasinat: depuis les Elisabéthains, qui sait encore tuer ses personages?’ Maar als hij schrijft: ‘Macbeth; un stoïcien du crime, un Marc Aurèle avec un Poignard,’ dan vraag ik me af of hij het stuk wel gelezen heeft. Als er nu één niet-stoïcijnse moordenaar is, dan juist wel Macbeth.

20-1

Vanmiddag toch maar eens even naar dokter Van Leeuwen gestapt. Moet maandag bloedonderzoek laten doen in het huisartsenlaboratorium in het ziekenhuis en bij hem urine brengen. Donderdag hoor ik dan de uitslag.

Hij was zo getourmenteerd dat hij er kalm van werd.

Een broer van Max Beerbohm, niet de toneelspeker, Max Beerbohm Tree, maar de andere, de 'mislukkeling', stuurde, eind vorige eeuw, zijn zijden overhemden vanuit Engeland naar Parijs om ze daar te laten wassen en te strijken. Zoiets is vandaag de dag ondenkbaar. En het is goed dat het ondenkbaar is geworden. Maar wel jammer.

Soms voel ik mij een oeroude man: geboren 2264 voor Christus. En andere keren denk ik weer: als ik mij maar goed slim voordoe mag ik in maart misschien naar de grote school.

Variant op Jules Deelder: *Enno Develing, where art thou?* Hij was toch met interessante dingen bezig.

De mooiste drankneus in Nederland heeft een principiële blauweknoop-drager: Anne Vondeling. Als je zoiets beseft, ben je heel voorzichtig in allerlei uitspraken.

Thema gezondheid: Cecil Torr vertelt (in *Small talk of Wreyland*) dat hij gehoord had van een man die naar de dokter ging omdat hij geen drie flessen port per dag kon drinken zoals zijn vader wel gekund had.

Misschien wel het allermooiste wat er op de wereld te zien is: een lampionoptocht.

Fragmenten uit een dagboek
Maarten 't Hart

5 dec 1962:

Voor het eerst in m'n leven betrap ik mezelf erop dat ik zin heb om een dagboek bij te gaan houden. Hoe komt het? Het heeft te maken met het feit dat alles vanmorgen zo ontzettend berijpt was. Als het gesneeuwd heeft zijn de daken en de straten wit - alles wat in een min of meer horizontaal vlak ligt. Maar vanmorgen en ook nu nog is alles wit, werkelijk alles. Ik heb nog nooit zoiets moois gezien. Maar wat heeft dat nu met het dagboek te maken? Wel, de tegenstelling tussen die zonverlichte volmaakte witheid en het weer een middag lang ellendige beesten moeten natekenen deprimeerde me zo dat ik er nu over zit te schrijven. Je houdt, denk ik, alleen dan een dagboek bij als je chronisch ergens de pest over in hebt.

2 mei 1963:

Telkens realiseer ik me dat ik alles wat ik nu opschrijf, me later kinderlijk, dom en kleinzielig zal voorkomen. Maar misschien is dat later een reden om aan te nemen dat ik niet helemaal stil heb gestaan in de tijd, dat ik toch een beetje vooruit ben gekomen.

20 mei 1963:

Het bezwaar van het bijhouden van een soort dagboek is dat het je nogal vervreemdt van je omgeving. Omdat je telkens als je wat opschrijft ook geneigd ben terug te lezen wat je de dagen daarvoor opschreef, zie je hoe langer hoe duidelijker dat je je nogal vreemd gedraagt, dit temeer daar het dagboek nu juist het afwijkende vastlegt. Een dagboek is een negatieve terugkoppeling.

12 juni 1963:

Je moet ook niet denken dat je ooit eens een keer origineel kan zijn. Wat ik op 20 mei neerschreef is grondig uitgewerkt door S. Dresden in een essay: ‘Problemen van de dagboekliteratuur’.

21 juli 1963:

Steeds heb ik bij het lezen van het Journal van Julien Green gedacht: op mijn geboortedag schrijft hij iets in zijn dagboek wat voor mij betekenis heeft. Een irreële gedachte natuurlijk. Maar op 25 nov. 1944 schrijft hij: ‘Un peu assombrie tantôt par

la pensee de mes limites'. Hoe vaak heb ik al niet aan m'n eigen beperkingen gedacht. Ik ben volstrekt niet in staat om ooit een feest te vieren of zelfs maar plezier te scheppen in een of andere bijeenkomst waar meer dan twee mensen zijn, ik ben een grote nul waar het erop aan komt een meisje enigszins voor me in te nemen, sterker, ik heb nog nooit een vriendinnetje gehad. Ik ben zo schuw, links en verlegen als de pest. Zo schuchter als een blozend Victoriaans meisje uit de vorige eeuw. Ja, mooie eigenschappen, maar wat begin je ermee! Verder kan ik helemaal niet schaken, hoe graag ik het ook zou willen, ik kan nauwelijks een beetje behoorlijk kerkorgel spelen en toch ben ik zo eigenwijs als de pest. Een grotere betweter dan ik moet er nog gevonden worden!

26 aug 1963:

Il est plus facile que croit de se hair, zegt de priester uit Journal d'un curé de campagne van Bernanos. Hij heeft gelijk: het is alleen al voldoende om gedurende een half jaar aantekeningen te maken over jezelf en over de verschillende boeken die je leest. Als je de aantekeningen dan overleest, ja, hoe gemakkelijk is het dan om jezelf te haten. 'La gráce est de s'oublier'. Ook dat besef je nooit beter dan wanneer je in je dagboek leest: een voortdurende illustratie dat je jezelf nooit kunt vergeten. 'Mais si tout orguiel était mort en nous'. De trots in je gestorven! Nou, die leeft nog door als je zelf allang dood bent, die groeit nog, net als de nagels, na het overlijden.

Gek trouwens dat Journal d'un curé de campagne, wat toch een fictief dagboek is, een veel oprechtere en ook veel echter dagboek-achtige indruk maakt dan enige ander dagboek wat ik ken. Green's dagboek is natuurlijk prachtig, ik lees er haast elke dag in, maar dit werk van Bernanos is veel eerlijker, robuuster, oprechter. Green houdt toch steeds een slag om de arm, probeert z'n lezers er toch van te overtuigen dat hij niet zo erg onaardig is. Maar zo moet het niet, je moet een dagboek schrijven om jezelf inderdaad te laten zien dat het gemakkelijk is om jezelf te haten.

30 aug 1963:

Ter bevestiging van de stelling die ik op 26 aug neerschreef, viel me nu het laatste deel van Les Thibault van Roger Martin du Gard in handen. De epilogue van deze onvergelijkelijk prachtige roman bestaat uit het dagboek van Antoine. Ook dat dagboek is veel eerlijker, oprechter dan echte dagboeken.

6 dea 1963:

Het is een jaar geleden dat ik deze aantekeningen begon. Als ik ze overlees merk ik dat ik, vooral in de eerste maand, veel dingen heb opgeschreven die toen mijn stokpaardjes waren, gedachten die me voortdurend bezig hielden en die ik ook tegen veel mensen heb gezegd. In al die aantekeningen treft die hinderlijke toon van ik heb altijd gelijk. Het gekke is dat ik

later juist dingen ben gaan opschrijven die ik tegen niemand zei, dingen die helemaal niet werden uitgesproken. Maar die toon van ik heb altijd gelijk is er nog steeds duidelijk in te horen. Hoe komt dat nou? Misschien omdat ik, als ik praat, juist helemaal niet zo eigenwijs en betweterig te keer ga maar eerder voorzichtig en schuchter. Op papier moet ik dat kennelijk compenseren.

18 sept 1964:

Dromen is de manier waarop je onderbewuste een dagboek bijhoudt. Let maar op, ga maar eens al je dromen opschrijven, het werkt net zo als een dagboek. Als je een dagboek bijhoudt, komt er al gauw een moment waarop het niet meer zo belangrijk is wat er om je heen gebeurt als wel wat je erover kunt schrijven in je dagboek, het leven levert dan alleen nog maar copy voor het dagboek, de rest doet er niet toe. Zo is het ook met dromen: ga je ze opschirijven en zie je er verband tussen (tussen al die verschillende dromen) dan zijn de dromen alleen nog maar copy voor je, je leeft alleen nog maar om nog meer dromen te dromen, de dag tussen twee nachten in is eigenlijk een hinderlijke onderbreking van het dromen.

11 mei 1965:

John Henry Newman's Apologia pro sua vita gelezen. Dat moet haast wel de aangrijpendste autobiografie zijn die ik ooit heb gelezen (nou ja, deze superlatief moet je ook weer niet al te serieus nemen, het gaat er alleen maar om het eens even duidelijk te zeggen hoe prachtig ik dit boek wel vind). Maar het is toch wel erg subtiel allemaal, erg genuanceerd. Ik zal altijd een door merg en been gaande afkeer blijven behouden van het roomskatholicisme, daar ben ik wel zeker van, maar dit vind ik toch een grootse bekeringsgeschiedenis naar het roomskatholicisme toe. Die prachtige, emotionele toon: ‘Zo zag ik het, bijna met angst, er bestond een ontzagwekkende overeenkomst, nog ontzagwekkender omdat ze stil en onhartstochtelijk was, tussen de dode documenten van het verleden en de koortsachtige kroniek van. het heden’. Wat vind ik dat mooi, de dode documenten van het verleden en de koortsachtige kroniek van het heden, dat kun je over elk leven zeggen, over elk gebeuren waaraan immers altijd iets is voorafgegaan dat in dode documenten is vastgelegd.

26 okt 1965:

Als je maar lang genoeg doorgaat met je dromen te noteren en steeds meer opgaat in je dromen, komt er een moment dat je zelf niet meer als hoofdpersoon in je dromen voorkomt, een gek verschijnsel. Je droomt over anderen, je hebt geen zelf meer om over te dromen. Zo is het ook met een dagboek bijhouden: op een goede dag houd je op om nog iets over jezelf te schrijven, je schrijft alleen nog maar over de boeken

die je leest, over dingen van anderen, je verdwijnt uit je eigen dagboek, je schrijft jezelf weg.

18 dec 1965:

Ook tobben is een manier om voor jezelf interessant te zijn.

31 dec 1965:

Dit jaar heb ik Denton Welch ontdekt! Wat schrijft die ontroerend mooi over zichzelf, zonder zich op de voorgrond te plaatsen. Een volmaakt auto-biograficus en dagboekschrijver, misschien ook omdat hij de laatste jaren van zijn leven ziek is geweest. Het lijkt wel alsof hij alleen maar uit heel subtiel registrerende zintuigen bestaat, alsof tussen hem en de werkelijkheid in geen denken aanwezig is dat alles stoffig en onduidelijk maakt. Voortdurend als ik hem lees heb ik het gevoel alsof het over mezelf gaat en dat is vreemd want objectief gezien heb ik helemaal niet zoveel met hem gemeen. Maar hij dringt onder je opperhuid binnen, als je hem leest word je zelf Denton Welch.

13 mei 1966:

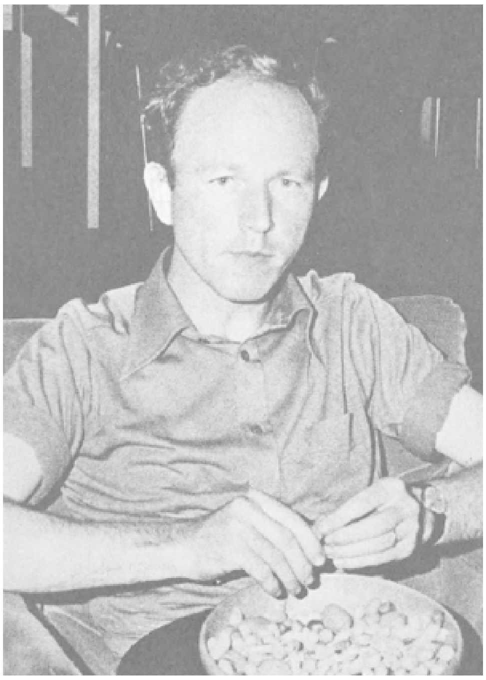
De autobiografie van F. Schoenberger (Confessions of an European intellectual en The inside story of an outsider) is zo interessant als een autobiografie maar zijn kan. Autobiografieën zijn, net als dagboeken, maar zelden niet interessant. Er is maar één autobiografie waar ik nooit door heen heb kunnen komen, die akelig dikke autobiografie van Herbert Spencer. Vooral wat Schoenberger over de schrijver Wolfe schrijft is interessant. Rondom deze buitengewoon vreemde persoonlijkheid kan niet genoeg tegenstrijdig geschrijf worden opgehoopt. Trilling ziet niets in Wolfe, volgens Schoenberger is Wolfe groter dan Dostojewski. Zulke uiteenlopende oordelen, dat maakt het allemaal pas aardig. In dagboek en autobiografie hoef je die onzinnige pretentie dat je objectief zou kunnen zijn niet vol te houden, dat is het grote voordeel van ego-documenten. Als een auto-biografie of dagboek goed geschreven is kun je ook de achtergronden van iemands persoonlijke smaak op het gebied van literatuur en muziek beoordelen, waardoor je vaak beter kunt begrijpen waarom iemand wel van Wolfe houdt terwijl het voor jezelf alleen maar een schrijver is om zo af en toe iets van te lezen maar geen Faulkner, o, bij lange na niet.

21 juni 1966:

Jammer dat Dickens niet, net als Trollope, een autobiografie heeft geschreven. Van de grootste schrijver uit de wereldliteratuur (ja, daar kan voor mij toch werkelijk geen twijfel over bestaan, ik houd misschien nog meer van Faulkner maar Dickens is de grootste) hebben we nauwelijks enig ego-document. Wat nog het dichtst bij

autobiografie of dagboek komt zijn de brieven. En dat is boeiende lectuur. Je merkt al gauw in die brieven dat Dickens er hoegenaamd geen denkbeelden op na houdt, dat hij nauwelijks iets geeft om kinderen (ook vreemd bij iemand die zo prachtig over kinderen heeft geschreven. Maar daarbij heeft hij kennelijk steeds aan zijn eigen kindertijd gedacht, niet gekeken naar hoe kinderen om hem heen leefden.) Verder is het een uitgesproken nuchter iemand in zijn brieven. Hij wordt alleen emotioneel als hij over het Oude Testament heeft. Daar moet hij dan ook werkelijk helemaal niets van hebben. Verder was het natuurlijk een uitgesproken nihilist. Alle maatschappelijke instellingen, met het Parlement voorop, beschouwde hij als vol-

strekt waardeloos. Maar hij heeft ook in het geheel geen hoop op verbetering, volgens hem kan er nooit iets verbeterd worden. Dit is waarschijnlijk de houding van de echte humorist, iemand die alleen nog maar om zijn medemensen kan lachen, al het andere is onmogelijk geworden.



Maarten 't Hark

31 dec 1967:

Theo Thijssen is toch echt een veronachtzaamde figuur in de Ned. literatuur. Niemand hier schrijft ooit eens een behoorlijke autobiografie, hij gelukkig wel en wat een aardig boek dat 'In de ochtend van het leven'.

19 mei 1968:

Ik heb in de Note-books van Butler zitten lezen. Wat een ontstellende eigenwijze aap! Het lijkt waarachtig wel of ik in m'n eigen aantekeningen zit te lezen.

30 aug 1968:

Ja, zo moet je een auto-biografie schrijven maar zo kan natuurlijk niemand het, op Albert Vigoleis Thelen na. Wat een zeldzaam verrukkelijk boek, Die Insel des Zweiten Gesichts. Waarom ben ik daar niet eerder aan begonnen? Ik had dit boek al jaren eerder kunnen lezen, ik heb het vaak genoeg zien staan maar ik werd steeds weer

afgeschrikt door de omvang. 990 bladzijden, het is niet niks. Maar als je erin zit te lezen, betreur je het dat het zo dun is. Het is een autobiografie van iemand die het vermogen bezit om de draak te steken met zichzelf, om zichzelf belachelijk te maken zonder dat je een hekel aan hem krijgt of hem als lezer belachelijk vindt. Het moet wel de autobiografie der autobiografie zijn, het is beslist nog veel aardiger dan de toch prachtige autobiografie van Trollope, tot op heden m'n nummer één onder de autobiografieën.

1 sept 1968:

Stel je voor: een boek zonder één oorsponkelijke gedachte, zonder de weergave van bijzondere gebeurtenissen, zonder opmerkingen getuigend van mensenkennis, kortom een boek dat gespeend is van alles wat zweemt naar denkwerk of orginaliteit. Toch een juweel: de uit de dagboeken van Kilvert samengestelde driedelige diary waar ik mij de laatste dagen over gebogen heb. Je krijgt er nooit genoeg van. In zekere zin is het monotoon: natuurbeschrijving volgt op natuurbeschrijving, simpele ontmoetingen en pretentieloze voorvallen worden aaneengeregen. Maar de stijl van deze dominee transformeert alles tot een wonder. Vooral de natuurbeschrijvingen zijn van een uitzonderlijke poëzie en geven tegelijk prachtig aan waar het innerlijk beleven van Kilvert overgaat in datgene wat hij ziet. Het is het meest rustige proza, geloof ik, dat ik ooit onder ogen kreeg. Toch heeft de dominee iets verrassends. Vooreerst zijn Lolitacomplex. Hij is verzot op kleine meisjes en hij schrijft er met grote argeloosheid over maar het is duidelijk wat er aan de hand is. Hij komt bij een familie waar de vader net bezig is de dochter met een zweep te slaan. Kilvert biedt dan aan om het over te nemen van de vader want, zo zegt hij, het zal meer indruk op je dochter maken als ze door de dominee met een zweep geslagen wordt dan door haar vader. Nou, dominee!

14 sept 1968:

Eindelijk toegekomen aan de dagboeken van Friedrich Hebbel. Kostelijke lectuur! Hebbel heeft zoveel gekke invallen. Als Hebbel iets over natuurwetenschap schrijft zit hij er altijd helemaal naast. Geen prettig mens, overigens, denk ik. Hij heeft Elise Lensing rot behandeld. Hij houdt meer van zijn eekhoorntje dan van haar. Probeert haar ook nog haar kind afhandig te maken, terwijl ze toch al zo weinig heeft. Zoals alle dagboek-schrijvers een door en door zelfingenomen figuur, deze Hebbel.

15 sept 1968:

Vandaag m'n doctoraal examen gedaan. Kan me er niet over verheugen. Verheug me meer over het feit dat ik vandaag voor het eerst de symfonie van Arriaga y Balzola helemaal heb gehoord. Eén voordeel toch van het doen van het examen. Niemand kan mij nu ooit nog dwingen om tekeningen van dieren te maken. Ik denk niet dat ik nu nog veel in dit dagboek zal schrijven. Ik heb nooit één opmerking gemaakt over de studie, zo heb ik de pest gehad aan deze ellendige studie en ik heb het willen

verzwijgen in het dagboek, net willen doen alsof ik helemaal geen biologie studeerde. Nu hoeft dat niet meer en daarmee vervalt de reden om aantekeningen in deze schriften te maken.

De wederopstanding van *Robert Musil*
Martin Ros

In december 1977 verscheen bij Rowohlt de eerste integrale editie van de *Tagebücher* van Robert Musil: 1026 pagina's dundruk, met een 1434 pagina's beslaand deel Anmerkungen, Anhang en Register! Redacteur van deze imposante uitgave was Adolf Frisé. Hij heeft al een groot aantal redactionele verzorgingen van Musil's werk (en artikelen daarover) op zijn naam staan en speelt ook een vooraanstaande rol in de op 11 juni 1974 in Wenen opgerichte Internationale Robert Musil Gesellschaft. Een Nederlands lid daarvan, prof. dr. J.M.M. Aler, presenteerde in de zomer van 1976 als twee afleveringen in één band van de *Duitse Kroniek* een speciaal Musil-nummer, dat in de Nederlandse pers helaas bedroevend weinig aandacht kreeg, zoals het hele werk van Musil, ondanks de loffelijke pogingen met vertalingen door Johan Polak, in ons land nog weinig bekend, bemind en gelezen wordt. Mogelijk dat bier weldra verandering in gaat komen. Johan Polak bereidt een vertaling voor van Musil's magnum opus *Der Mann ohne Eigenschaften* terwijl in AP's Privé Dome in in het Musiljaar *1980* - honderdste geboortedag - een keuze zal verschijnen uit de Tagebücher in de vertaling van Hans W. Bakx, van wie ook de vertaling is van de Dagboekfragmenten die we hierbij afdrukken.

De op 6 november 1880 in Klagenfurt geboren Robert Musil werd, na eerst een officiersopleiding te hebben gehad in het K- and K-leger, in 1901 ingenieur. Het jaar daarop begon hij aan de roman Die Verwirrungen des Zöglings Torless, in 1905 vermeldt het dagboek al eerste aantekeningen voor Der Mann ohne Eigenschaften. De Törlessroman verschijnt in 1906 en ofschoon Musil zijn academische studies filosofie, natuurkunde en wiskunde in 1908 nog bekroont met een dissertatie over de wijsgeer Mach, kiest hij nog datzelfde jaar voor het vrije schrijversbestaan, dat hem tijdens zijn leven weinig echt succes, een even weinig financieel-solide status en véél miskenning zou opleveren. Het eerste deel van zijn Der Mann ohne Eigenschaften wordt in 1931 echter wel degelijk door een aantal recensenten en lezers als een meesterwerk onderkend. Een jaar later wordt zelfs al een Musil Gesellschaft opgericht, die jarenlang in de weer zal blijven om Musil materiële steun te verlenen.

In 1938 emigreert Musil naar Zwitserland, zijn boeken worden in Oostenrijk onmiddellijk door de nazi's verboden.

Musil sterft op 15 april 1942, in Genève. In eigen beheer geeft de weduwe in 1943 het tweede deel van Der Mann ohne Eigenschaften uit. De enorme herleving in de belangstelling voor een waardering van het Werk van Musil dateert vooral van 1952 als Adolf Frisé het eerste deel van een Gesamtausgabe bij Rowohlt publiceert. Robert Musil geldt nu als een van de allergrootsten uit de Oostenrijkse en als een héle grote uit de wereldliteratuur.

De laatste opname: Robert Musil

Fragmenten uit de Tagebücher* Robert Musil
Vertaling Hans W. Bakx

Er zijn mensen die zich vernederd voelen wanneer ze hun gedachten neerschrijven. Onze manier van schrijven is een product van ons intellectuele niveau. Twee millennia schrijven met ons mee. Het meest echter onze ouders en grootouders. Punt en puntkomma zijn achteruigangssymptomen - stilstandssymptomen. De syntaxis zou niet aan versteende professoren overgelaten moeten worden. Punt en puntkomma zetten we niet alleen omdat we het zo leerden, maar omdat we zo denken. - Dat is het gevaarlijke eraan. Zolang je in zinnen met een slotpunt denkt, laten bepaalde dingen zich niet zeggen - hoogstens vagelijk voelen. Anderzijds zou het mogelijk zijn dat men zich zo leert uitdrukken, dat bepaalde oneindige perspectieven die nu nog aan de drempel van het onbewuste liggen, duidelijk en begrijpelijk worden.

Je bent echt niet dit of dat, maar wanneer je met een ander mens in contact komt, slaat die ander een heel bepaalde (of heel onbepaalde) toon in je aan - en dat ben je dan.

Laten we eens een beetje met elkaar van gedachten wisselen, meneer Musil. U heeft dus dagen waarop u de kunstenaars niet mag?

Ja.

En ook dagen waarop u de filosofen mijdt? Inderdaad. De ene keer zijn de kunstenaars me te weinig filosofisch en de andere keer de filosofen te weinig menselijk.

En vandaag?

Vandaag houd ik het met de kunstenaars. Ik heb me vandaag op het instituut geërgerd en zat toen 's avonds naast een tafeltje met kunstenaars; ik amuseerde me met hun onschuldige vrolijkheid.

Onschuldige vrolijkheid is bijna een devies. Het is de manier waarop men vroeger kunstenaars waardeerde.

Hm tja, u raakt daar een gevoelige plek.

Pardon.

Niet nodig. We moeten ons hierover eens wat duidelijkheid verschaffen. Ik moet bekennen dat ik - hoewel ik geloof een kunstenaar te zijn - niet weet wat dat is. Het filosofische irriteert me. Ik lijd onder die vermenging. Ja, ik lijd echt. Mijn opvatting van filosofie is veeleisender geworden; zij trekt datgene naar zich toe, wat ik tot dusver als het wezenlijke aan de kunstenaar heb beschouwd.

U heeft daar tegenover mij al eens op gezinspeeld. De filosoof weigert de diepzinnige kunstenaar voor vol aan te zien, zei u.

Zo is het. Diepzinnigheid kan niet diep genoeg, niet exact genoeg zijn. Dat zou zich echter in eerste instantie toch alleen tegen de Maeterlincks, de Hardenbergs, de Emersons e.d. richten. Zij doen geen recht aan hun ideeën, laten zich er te zeer door op sleeptouw nemen en dergelijke dingen meer. Maar een schrijver is toch pas hij, die een dergelijke gedachte in een mens onderbrengt, het effect schildert dat zij op menselijke relaties heeft, etc. Daartoe mist de filosoof toch het talent?

* Een keuze uit de ‘Tagebücher’ van Robert Musil zal najaar '79 verschijnen in de vertaling van Hans W. Bakx in Privé-Domein.

Dat wel; maar de schrijver mist de gedachte. Hij kan een gedachte niet zo verfijnd in al haar consequenties gestalte geven als de smaak van de filosoof dat vraagt.

Maar is dat ook nodig? Moet de schrijver niet juist op een soort tussenniveau zijn gedachten zoeken en onder het mes nemen?

Ik heb daar ook al aan gedacht, en wel ten aanzien van de psychologie. Deze heeft momenteel zeer exacte indirecte methoden, met behulp waarvan zij processen blootlegt die zich anders geheel aan onze waarneming onttrekken, - een soort van hersenspiegels. Naar het zich laat aanzien zal een en ander nog verder worden uitgebreid. Er worden steeds dieper liggende elementen zichtbaar gemaakt. Maar heeft dit zijn weerslag op de wijze waarop de schrijver de dingen weergeeft? Hij werkt steeds alleen met die complexen, die zich op het eerste gezicht aandienen. Zoals de schilder geen atomen maar in lucht ingebedde lichamen weergeeft, zo geeft de schrijver de aan de oppervlakte liggende gedachten en gevoelens en geen psychische elementen weer.

Maar men prijst het in een schrijver, wanneer hij in de diepte dringt!

En dat vond ik nu juist de verdienste! En klaarblijkelijk is de zelfwaarneming niet het geëigende werktuig om dat mee te doen! Het is uitzichtloos, verkeerd dit te ambiëren. Vandaar dat die versleten theorieën over het spel der verbeeldingskracht, de schone schijn e.d. voor mij nu een nieuwe betekenis krijgen. Maar ik ben moe; ook vandaag wordt het laatste woord niet gesproken. Goedenacht, meneer Musil

Goedenacht, meneer Musil.

Lichte verhoging wilde niet weggaan. Ik moest op bevel van de dokter weer naar bed en mag nog niet naar buiten. Ik lees *Anna Karenina*. Ondanks een opgeruimd en goed humeur voel ik me een beetje beroerd.

Een inval: een mens schilderen die in de christelijke moraal is opgegroeid en onderzoeken of hij tot de mijne komt. Maar heb ik er wel een? (Om niet te vergeten: die christelijke moraal zacht, ondogmatisch en sympathiek in een moeder belichamen van wie je kunt houden.) Ik geloof dat ik geen moraal heb. Reden: alles wordt voor mij tot brokstukken van een theoretisch systeem. De filosofie heb ik echter opge-

geven, dus valt de rechtvaardiging weg. Wat alleen overblijft: invallen. -

Bemin uw naaste als uzelf: dat levert een duidelijk en zeker gevoel op. Bovendien een perfecte stelregel voor het handelen. Eindelijk het rustige zich-invoegen in objectieve relaties dat de psychiaters net zo eisen als de katholieke moraaltheologen.

De staat heeft groot gelijk wanneer hij christelijk wil zijn, de christelijke geestesgesteldheid bevat alles wat hij nodig heeft. Christelijke opvoeding is opvoeding tot het gemeenschappelijke, actieve leven.

Niettemin beginnen de fouten daar, waar men anderen tot dit geluk wil dwingen, bijv. zoals Karenin niet in een scheiding wil toestaan om zijn vrouw te behoeden voor de zonde van het onwettig samenleven. Toch is het stellig in tegenspraak met de wetten van de evolutie in een christelijke staat de enig gezonde te zien.

Mensen met een gemeenschapsopvoeding neigen tot militante machtspolitiek.

De beweging van een vrouw op een stapvoets rijdend paard ziet er van onderen, vanaf een bank, ongelooflijk wellustig uit. Alsof ze bij elke stap door een golf wordt opgepakt en omhooggetild.

Wachten: ik kijk naar mijn werk. Het is bewegingloos; als van steen. Niet zonder betekenis, maar de zinnen bewegen niet. Ik heb twee uur de tijd voor ik - correct gerekend - kan weggaan. Om de vijf minuten kijk ik naar de klok, het is steeds minder niet dan ik *geschat* heb, meer dan ik - als op een wonder - *hoop*. Ik zie voor het eerst de meubels in mijn kamer stilstaan. Het ziet er zo anders uit, alsof je vijf stippen als ruiten vijf ziet. De tafel, de twee stoelen, de sofa, de kast. Zo moet het mensen zonder ideeën vergaan, wanneer ze hun dagtaak beëindigd hebben. Ik voel al een ietwat overdreven blije verwachting. Dezelfde overdreven blije verwachting als op de 24e december, kort voordat het zover is.

Wanneer de critici tegenover de gestalten van een boek en de schrijver eens zouden volstaan met zich af te vragen wat dat voor mensen zijn. Simpelweg nieuwe exemplaren van de menselijke soort registreren in plaats van zich in te laten met kunstwetten die ze niet begrijpen: niet alleen zouden ze in de meeste gevallen het verstandigste zeggen dat er überhaupt over een literair kunstwerk gezegd kan worden, maar ze zouden ook het vurig verbeide wonder volbrengen (in elk geval jammert men steeds weer over het uitblijven ervan) de literatuur met de mensheid te verenigen, haar uit haar isolement in het warme midden te halen.

Leven, leven... niets willen dan mooie ervaringen: met die instelling verzin je een roman.

Je moet gevoelens verzinnen, nieuwe, het aardige daarvan is, dat je daarmee de handeling verzint. (-)

Behalve de zelfanalyse, het gesprek, is de situatie de enige uitdrukking voor het gevoel. Het gevoel moet bepaalde situaties creëren. Anderzijds moet ook al van situaties (dat wil ook zeggen: mensen die tot bijzondere gevoelens in staat zijn, creëren simpelweg van dergelijke situaties) het gewenste gevoel irradiëren. Voor

allebei is de eerste stap dat men zich afvraagt: welke gevoelens? en in welke situaties raak je met die gevoelens, welke zoek je ermee...?

Je moet zo vaak mogelijk feiten laten uitspreken in plaats van gevoelens. Daardoor ontstaat die bepaalde mooie droogheid. Dat wil dus zeggen dingen die aanspraak maken op objectieve, en niet alleen op subjectieve geldigheid. Als stelregel misschien: uitspraken waarvoor je het pronomen *wij* kunt zetten.

Een weg die naar het wezen van de literatuur voert, is het oog hebben voor het feit dat aanduiden sterker werkt dan uitvoeren. Daarmee samenhangende feiten uit het dagelijks leven zien: Het spel van kinderen met geheel onbewerkte poppen. Waarom prikkelen die de fantasie sterker dan ‘echte’? Houdt dat verband met het feit dat een hond met een steen als met een ‘prooi’ speelt, maar met een nagemaakte haas niets weet te beginnen? Omdat die een tot in het onherkenbare afgezwakte weergave van het origineel is, terwijl de steen dat maar op één punt is: hij kan ook in de bek genomen worden. Het kleine van de pop, zodat je er mee kunt scharrelen: dat is voor het moedergevoel de hoofdzaak. Je zou kunnen zeggen dat zo'n pop de idee van het kleine kind is, waarvan een grote hoeveelheid gedetailleerde verschijnselen alleen maar kan afleiden.

Ik werd als kind reusachtig opgewonden door de leeuwen en tijgers op een circusaffiche, voordat ik het te pakken wist te krijgen en verknipte, en door een bonbonnière in de vorm van een paard. Ik geloof - paarden had ik altijd al willen hebben - dat hier de plotselinge mogelijkheid van het bezitten van het voorwerp bepalend was. (-)

Wezen van het gerucht. Aan datgene waarover je niets met zekerheid weet, onbrandt de fantasie. Wezen van de metafoor. De vergelijking van een mond met een koraal (koraal is echter ook - zij het nog zo vaag - drager van een waardeïdee) zou alles alleen maar afzwakken, wanneer door het onduidelijke element dat daarmee wordt ingebracht niet juist het effect ontstond.

Vergroting van een gevaar in de verbeelding. Het wordt misschien niet groter gemaakt, maar geïsoleerd voorgesteld.

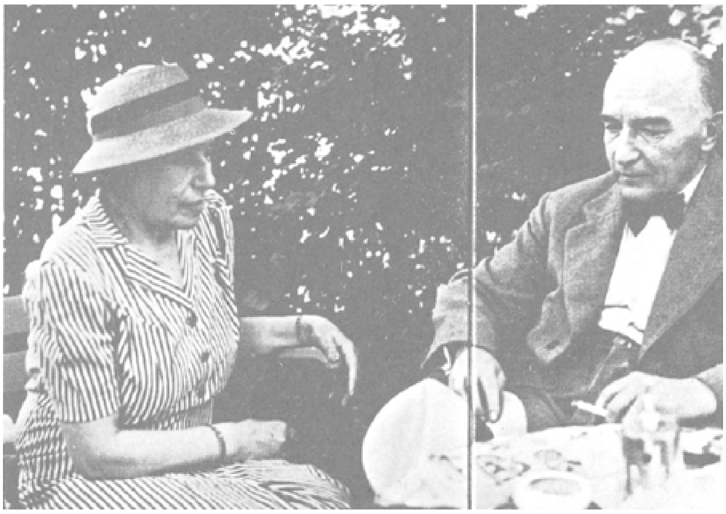
Het wezen van fobieën houdt zeker op de een of andere manier verband met dit probleem.

Waarom prikkelen geuren de fantasie zo sterk? (Het wezen van de artistieke fantasie.)

Ideologie van het socialisme:
1) Alle mensen zijn gelijk.
2) Bemin uw naaste als uzelf.

1) Is een opgelegde onwaarheid. De eigenlijke ware betekenis van deze uitspraak is intussen

gebleken. Juryrechtspraak, raden, parlement, de leraar vaak slimmer dan de leerling. Neem geestelijk van tijd tot tijd een purgeermiddel en reinig je van al het weten. Geest is destructief en constructief alleen door het formuleren van een verzameling oplossingen waaruit de praktijk zich bedient. Alleen en op zichzelf is geest een gevecht zonder eind. (Hieruit volgt de positie van de schrijver en de filosoof binnen de socialistische samenleving.)



Zomer 1940 Robert & Martha Musil in Zürich

2) Deze uitspraak is nooit gerealiseerd. Hij is niet alleen onbruikbaar voor de ethiek van het leven van alledag maar ook voor die van de meest ontwikkelden. Zo überhaupt, wordt hij eigenlijk alleen maar verwezenlijkt in de overdrijving: bemin uw naaste meer dan uzelf. Maar dan is hij al niet meer puur, want er wordt een idee bemind, een zaak. Voor het overige verwijst hij naar een toestand: die van de liefde.

Je zou die uitspraak moeten vervangen door de ethisch veel geringere maar praktisch veel belangrijker regel: handel solidair.

De ethiek van het socialisme berust dus op twee praktische maximes. Wat kun je anders verwachten van een politieke beweging.

Haat tegen de onderdrukkers, meegevoel met de geknechten - zouden dat de drijfveren zijn achter al die idealen van de socialist? Allereerst behoren al die ideeën in de status nascendi van het socialisme, niet in de uiteindelijk, voltooide maatschappij.

Ziel.

Dat woord dient alleen voor onwerkelijke mededelingen. Je praat in de uren waarin je niet leeft. Zo gauw we spreken, gaan er deuren voor ons dicht. Het zwijgen van een menigte is een onverklaarbaar gewicht. De mensen komen alleen maar samen om te praten.

Bedoeld: de dunne korst van het rationele waarin we op het irrationele roeien. De ware waarheid tussen twee mensen kan niet uitgesproken worden. Iedere inspanning wordt tot een hindernis voor de ziel. De zielen verenigen zich wanneer de lippen zich van elkaar scheiden.

Alles in het leven verloopt volgens een overeenkomst vooraf, waarover met geen woord gerept wordt. (Dat zijn de mensen wier leven ieder ogenblik present is, hen omringt.)

Door zich te sluiten, sluit vorm uit. Zij sluit geprobeerde vormdelen uit, vaak met verlies; ze sluit gedachten (invallen) uit die zich niet laten ‘onderbrengen’.

Daarmee is ook gezegd dat vorm net zoiets is als toeval of het lot. Het hangt samen met het verrassende van het vormidee. Het verleent er het geluk van een beslissing aan. De lezer voelt het aan het voltooide gedicht als kracht en onbevangenheid, een bewijs dat het gelukt is, maar dat niet precies beredeneerd kan worden.

Maar, zal men zeggen, dat zijn allemaal maar nevenaspecten van de schoonheid.

Doordat vorm een verlies en toch mooi is, troost zij ons voor de verliezen die we in ons hele bestaan onophoudelijk lijden, voor datgene wat we steeds tekort komen om het volmaakte te bereiken.

Schandaal: Het werkt zo verlammend. Je weet dat die mensen die wonderbaarlijk exacte machines bouwen, met het veldreglement onder hun kussen slapen, de hele wereld bestieren, - je weet dat die mensen bij de eerstvolgende psychische gelegenheid wéér...

Oostenrijkse officier (anekdotisch): ‘Wann i im Dienst bin, da kenn i nix (kane Rücksichten), da bin i a Vieh. Und i bin immer im Dienst.’

De springlevende wederopstanding van *Arthur Schopenhauer*
Martin Ros

Er valt de laatste jaren een grote opleving te bespeuren in de belangstelling voor de figuur en het werk van Arthur Schopenhauer (1788-1860). Schopenhauer en na hem natuurlijk Nietzsche zijn de grote tegenspelers geweest van de overheersende invloed van Hegel en de hegelarij in de negentiende eeuw. In de twintigste eeuw is de zogenoemde *levensfilosofie* van Schopenhauer en Nietzsche, als specifieke antipode van het marxisme - dat de nieuwe grote, en uiteindelijk door Hegel al aangekondigde invloed werd - vaak ten onrechte in de nabijheid geplaatst van Duits imperialisme en zelfs van het reactionnaire fascisme, alsof Schopenhauer en Nietzsche geen tegenstanders ván en polemisten bij uitstek tégen Duitse ideologie, pretenties en gelijkschakelarij zijn geweest. De herwaardering voor de rationeel-progressieve kern in het werk van Schopenhauer en Nietzsche is al enige jaren aan de gang. Zo kwam onlangs zelfs een linksradicaal blad als *Zum Beispiel* in Berlijn met een speciaal nummer over Schopenhauer en bezochten diverse Oosteuropese filosofen het congres van de Schopenhauer-Gesellschaft in Winterthur. Opvallend was ook al de waardering voor Schopenhauer bij diverse figuren uit de Frankfurter Schule, zoals Horkheimer. In Frankrijk is Nietzsche momenteel een van de meest vertaalde en bewonderde schrijvers, ook en juist bij *links*, waarvan ook de lofreden op Nietzsche van de nieuwe filosofen en iemand als Deleuze kunnen getuigen. De herontdekking van Schopenhauer is vooral de herontdekking van een groot *schrijver*. Naast de grotere filosofische werken schreef Schopenhauer ook tal van kortere opstellen en essays, die hij onder meer verzamelde in *Parerga und Paralipomena* die in 1851 voor het eerst zijn uitgegeven. Daaruit heeft Wim Raven een keuze gemaakt voor Privé Domein die, voorzien na een nawoord van Raven, verscheen onder de titel *Er is geen vrouw die deugt*. Uit die Kleine Schriften en uit de door Arthur Hübscher verzamelde Gespräche - vooral tegen het einde van Schopenhauers leven reisden er geregeld journalisten naar hem toe om het curieuze anti-hegeliaanse orakel eens aan het woord te laten, er zat in deze mopperpot immers altijd een dagbladstukje - is Wim Raven nu een keuze aan het maken voor een tweede in Privé Domein te publiceren Schopenhauerbundel waaruit we een fragment voorpubliceren.

De laatste jaren wordt het werk van Schopenhauer weer op vrij grote schaal uitgegeven. Dit jaar brengen zowel Hanser als Diogenes nieuwe complete uitgaven. Een voortreffelijke inleiding tot de grotere werken vormt de in 1976 bij Insel verschenen uitgave van de *Aphorismen zur Lebensweisheit*, met zestien zéér mooie daguerrotypen en foto's. Overzichtelijk en handzaam voor de bibliografie is ook het deeltje over Schopenhauer in de reeks Rowohlt Bild Biographien van Walter Abendroth. Een groot Schopenhauerspecialist in de vorige eeuw was F.G.

Wagner, van wie een omvangrijk *Enzyklopedischen Register zu Schopenhauers Werken* verscheen. In onze tijd is Arthur Rübscher, beheerder van het Schopenhauer Archiv in Frankfurt, de kenner bij uitstek. Hij heeft tal van boeken en artikelen over Schopenhauer gepubliceerd waaronder *Arthur Schopenhauer, Biographie eines Weltbilds* jaarlijks een Schopenhauer Jahrbuch *De Handschriftlicher Nachlass* wordt uitgegeven door Waldemar Kramer in Frankfurt.

De Fagungen van de Schopenhauer Gesellschaft worden de laatste jaren steeds druk bezocht, óok door specialisten en belangstellenden uit Oostbloklanden. Er zijn vóór de oorlog diverse Nederlandse boeken over Schopenhauer gepubliceerd: Van H.A. des Amorie van der Hoeven in 1894, van G.J.P.J. Bolland in 1898, van A.Th.C. Thompson in 1902, van C.J. Wijnaendts in 1905, van A.C. de Hartog in 1908, van H. Driessen in 1910, van J.D. Bierens de Haan in 1933. Het vermeende reactionnaire karakter van Schopenhauers werk gaf aanleiding tot diverse polemieken. Een fel geschrift tégen Schopenhauer bv was het in 1895 in Den Haag verschenen *Natuurlijke historie van den filistijn* van Dan. Kiehl, evenals het in 1938 door G. Kalff jr uitgebrachte *Beethoven en Schopenhauer als Duitsers in de verstrooiing*. Na 1945 heeft vooral J.M.M.N. Aler, een gewaardeerd lid van de Schopenhauer Gesellschaft veel over Schopenhauer en zijn werk gepubliceerd. Hij redigeerde in 1961 ook het Schopenhauer van Rekenschap. In 1956 verscheen in Den Haag de dissertatie *De onsterfelijkheidgedachte bij Schopenhauer onder invloed van Kant en Plato* van Léonie Muller. Bij Kluwer verscheen in 1968 van Louis Hoyack het boek *Schopenhauer, waarheid en dwaling*. Een keuze uit het hele werk van Schopenhauer verscheen onder de titel *Levenswijsheid* in 1961 bij Boucher. De *Parerga en Paralipomena*, waarop Ravens keuze in Privé Domein hoofdzakelijk is gebaseerd, is vóór 1914 al eens in een complete Nederlandse vertaling verschenen van prof. dr. G.A. van den Bergh van Eysinga!

De ergste *regering is die waarover je gedwongen wordt iets goeds te zeggen.*
Frederic Morin I.G.M. *Arthur Schopenhauer*[*]
Vertaling Wim Raven

...Op een mooie dag in maart zocht ik hem (Schopenhauer) in Frankfort op, nadat ik mijn komst had laten aankondigen door een gemeenschappelijke vriend. Hij woonde niet in een van die kronkelende en moeilijk begaanbare straatjes in de binnenstad, maar aan een kade, de Schöne Aussicht, met uitzicht op de Main, en alleen al aan het huis dat hij had uitgezocht zag je direct dat de strenge denker óók de karaktertrekken had van een gegoede burger die het leven beschouwt met begrip en berekening.

Door een oude dienstmeid met een bars voorkomen, die, vergezeld werd door een knorrige poedel, werd ik binnengelaten in een enorm werkvertrek, goed gelucht en goed ingericht, waar alles blonk van properheid en zon. Een buste van Goethe troonde boven een fraaie boekerij. Enige minuten later kwam Schopenhauer binnen en schudde mij vriendelijk de hand, zij het niet zonder mij met zijn grijze ogen een doordringende en enigszins onrustige blik toe te werpen. Zijn achtenzestig jaren stonden voluit op zijn levendige, beweeglijke maar wel gerimpelde en verdroogde gezicht geschreven, en het ingehouden trillen van zijn lippen die tegelijk gewelfd en door een eeuwig spottende glimlach, toegeknepen waren, zou hem een aristocratisch Mefistofoles--gezicht hebben verleend, ware het niet dat zijn zeer zuiver gevormde, brede voorhoofd op hem het stempel had gedrukt, niet alleen van welwillendheid, maar zelfs van onbevangenheid. In zijn hand had hij de brief van onze gemeenschappelijke vriend, en ons gesprek ontspon zich alsvolgt:

Schopenhauer: Zo, zo, u hebt dus de Duitse universiteiten bezocht! De Fransen zijn allemaal hetzelfde: zij geloven in het Duitsland van de *Revue des deux mondes*. Ik wed dat u de Hegeliaanse filosofie ook serieus neemt.

Ik: Ik ben geen aanhanger van die filosofie, maar ik zie er een machtige manifestatie van het menselijk denken in, en ik denk zelfs dat ze bij haar ondergang bepaalde theoriën zal nalaten die onsterfelijk zullen worden.

Schopenhauer: Nee, nee, van Hegel blijft niets over, absoluut niets, want hij heeft niet gedacht, maar alleen wat gegoocheld met formuleringen. Hegel, een machtig filosoof! Om te beginnen moet u weten dat er in de wereld filosofen zijn geweest die die naam verdienen: Boeddha, Plato en Kant. Maar Hegel, die verdient zelfs niet eens te worden gerekend tot de *dii minores* van de filosofie. Ja, ik, een oude Duitser, verzeker u dat er in één vers van Lamartine, wat zeg ik, in één grapje van uw Chamfort, meer echte metafysica is te vinden dan in heel de *Phänomenologie*, met inbegrip van die loodzware commentaren van Michelet en Rosenkranz. Zegt u nu zelf, waar is hij uitgekomen met heel zijn betweterige en hoogdravende systeem? In de plaats van het gezond verstand, dat de zoon is van het karakter en de vader van

* fragment uit *Gesprekken met Schopenhauer*, dat in keuze en vertaling van Wim Raven zal verschijnen in Privé-Domein.

het licht, stelt hij een ik weet niet wat voor starre en onbegrijpelijke cultus van een grote, progressieve 'Pan-', die als een duvel tekeer gaat onder de amechtige logica van 'zijn', 'niet-zijn' en 'worden', en met het afmattende en vruchteloze geren waartoe zijn maker hem veroordeelt niet meer presteert dan een eekhoorn in een tredmolen, en alleen huurkoetsiers aan het raaskallen brengt. Hegel, die een god verzint die zich zelf zoekt! *Risum teneatie, amici!* Het is zeker niet om deze conclusie dat u hem bewondert? Prachtig, maar het systeem waar zij als een monsterlijke koepel bovenop is gezet is zelf nog veel monsterlijker; want tenslotte is er wel een zeker pantheïsme dat het kan goedkeuren. Iedereen die een beetje graaft in de filosofie moet tenslotte wel bij die grote afgrond terecht komen: de eenheid van substantie. Maar waar heeft Hegel die eenheid gezocht? Als een echte schoolmeester heeft hij die gezocht in de lege begrippen van het denken, in de holle voorstellingen van het intellect, omdat hij niet in staat was te begrijpen dat het intellect slechts een ondergeschikt vermogen van de ziel is, of liever de bastaardvrucht van de hersenen, de zeepbel die zich losmaakt uit onze waarnemingen, opstijgt in de blauwe lucht, door kinderen bewonderd wordt en vervolgens in hun handen uit elkaar spat. Toch moet u niet denken, mijnheer, dat ik geheel een leerling van Condillac ben. Nee, maar ik denk dat de wereld zich alleen manifesteert in de wil, of, zo u wilt, in het hart van een rechtschapen mens, van een man die zich opoffert. De wereld gezien in het licht van die zogenaamde rede, waarover zo duister wordt gedaan, maar die niet meer is

dan een wissel die wordt getrokken op de bescheiden waarnemingen van de zintuigen, de wereld gezien in het intellect en door het intellect is alleen maar een grillige schaduw die wordt geworpen door die waarnemingen, een weerschijn van onze fantasieën, het Indische *maya*, een carnaval van schijn, temidden waarvan men het principe van de causaliteit laat dansen als de bezem van de tovenaarsleerling, een reusachtige arabesk die men tekent, die men ontwerpt naar zijn luim het ingeeft. Het ontwerpen van zo'n arabesk kan een kunstwerk zijn, maar een wetenschappelijk werk is het niet. Hegel is dus noch een denker, noch een filosoof, zelfs geen sofist; al die frikken van de Duitse universiteiten mogen hem van mij hoogstens een kunstenaar noemen, als ze er tenminste aan toevoegen dat hij een kunstenaar is van het laagste allooi, en de op één na laagste van zijn soort; na hem komt alleen nog zijn leerling Rosenkranz.

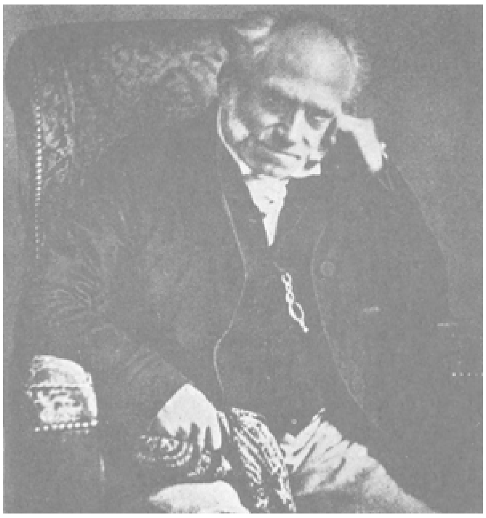
Schopenhauer met poedel; houbsnede van J.J. Ettling, 1888 in ‘Der Frankfurber Labern’ verschenen.

Ik: En de anderen?

Schopenhauer: De anderen bestaan niet.

Ik: Ik heb moeite u te volgen. Wat! een leer, de leer van Hegel staat op, nu al meer dan vijftig jaar, onder toejuichingen van een elite jeugd, want die benaming zult u zeker niet willen onthouden aan die sterke generatie die was afgedaald in de diepzinnigheden van Kant, die Fichte, Schelling en Jacobi had vergeleken, die het zwaard van Körner had bezongen en gehanteerd, die gevoelens, ideeën, het leven van Schiller en Goethe had doorleefd, doordacht en doorvoeld! Welnu, heel die bevoorrechte en krachtige generatie heeft het Hegelianisme beschouwd als een geweldig systeem: volgens sommigen een aanvechtbaar en zelfs verderfelijk systeem, volgens anderen vol glans en waarheid, maar volgens iedereen het werk van een genie, een leer van de eerste orde. Wat meer is, deze leer heeft niet alleen het zeldzame

geluk gehad, Duitsland in één van zijn grootste intellectuele bloeiperioden aan zich te onderwerpen, zij is ook doorgedrongen in Frankrijk, Italië, Amerika en zelfs in Engeland; het Hegelianisme heeft meer of minder illustere vertegenwoordigers gehad in heel de beschaafde wereld, en dat meer dan veertig jaar lang, en dan zegt u: het is nooit iets geweest! U kunt zeggen, als u wilt, dat het op het ogenblik stervende is, of zelfs dat het al dood is en dat het niet verdiende te blijven leven! U kunt ook zeggen dat u het in een tweegevecht hebt gedood, maar u kunt niet ontkennen dat het heeft geleefd! Een pure hersenschim kan niet een halve eeuw lang de geesten en de volkeren van het ene eind van de wereld tot het andere in rep en roer brengen.



Schopenhauer /Frankfurt 11 juni 1852

Schopenhauer: U bent nog jong, mijnheer, en u weet nog niet dat het met slechte filosofen net zo is gesteld als met slechte regeringen; men bejubelt ze juist óm hun gebreken. De ergste regering is die, waarover je gedwongen wordt iets goeds te zeggen.

Lou Andreas-Salome Terugblik op Mijn leven Ruwe schets van enkele persoonlijke ervaringen. Martin Ros

De in 1937 op 76-jarige leeftijd overleden Lou Andreas-Salomé is vooral na de publicatie van de door Ernst Pfeiffer bezorgde herinneringen in 1951 en twee recente biografieën - van H.F. Peters, in vertaling verschenen bij Lemniscaat, en van François Guéry bij Calmann-Lévy - weer sterk in de belangstelling gekomen. Dat hangt natuurlijk ook samen met de nog altijd heersende *communis opinio*, dat ze een fameuze verslindster was van beroemde mannen. Aan haar liefdeleven zijn immers de namen verbonden van Rainer Maria Rilke, van Paul Ree, van Friedrich Nietzsche. Lou Andreas-Salomé zou volgens Freud 'het oceanische levens- en liefdesgevoel bezeten hebben'. Haar liefdespartners blikten op hun relatie terug met een gevoel van huiverende verbazing. Haar omarming was meeslepend, elementair, archaïsch. Een van haar minnaars, een gentleman uit de oude school, verklaarde aan biograaf H.F. Peters, dat ze met een stralende uitdrukking in haar blauwe ogen placht te verzekeren: 'Het hoogste lustgevoel is voor mij het ontvangen van het zaad.' Ze was zo hartstochtelijk dat ze liefdesbrieven om haar verlangen te stillen opat. En het merkwaardige is, dat haar eerste boek, dat verscheen toen ze nauwelijks twintig was - *Im Kampf mit Gott* - geheel doortrokken is van *vroomheid* en nog merkwaardiger is, dat ze haar man, de oriëntalist F.C. Andreas, met wie ze in 1887 trouwde, het grootste deel van het huwelijk niet toestond haar aan te raken, waardoor hij haar zelfs eenmaal in de slaap verkrachtte. 'Ze heeft,' schreef Nietzsche aan Peter Gast, 'de scherpzinnigheid van een arend, de moed van een leeuw en desalniettemin is ze een vrouwelijk wezen. Het is verbazingwekkend, hoe volkomen zij is ingesteld op mijn wijze van denken en zien.' Nietzsche was zevenendertig toen hij Lou ontmoette. Zij was 21. Ze was de dochter van een Russische generaal en had haar jeugd doorgebracht in St. Petersburg. Ze had filosofie en godsdienstgeschiedenis in Zürich gestudeerd. Het gerucht over haar harstochtelijke ongenaakbaarheid ging haar vooruit. Nietzsche werd verliefd op haar en vroeg haar tweemaal ten huwelijk. Lou weigerde maar het staat vast dat ook Nietzsche's vriend Paul Ree en zijn zuster Elisabeth een rol hebben gespeeld in het mislukken van wat aanvankelijk als een koppeling was opgezet. De Zweedse psychiater Poul Bjerre zou eens gezegd hebben: 'Lou begint een gepassioneerde verhouding met een man, en negen maanden later baart de man een boek.' Met Nietzsche is dat exact uitgekomen. In 1883, precies negen maanden na de definitieve breuk met Lou, publiceerde Nietzsche *Also sprach Zarathustra*. Hij heeft overigens ook in zijn laatste grote werk - de autobiografie *Ecce homo*, waarvan in de vertaling van Pé Hawinkels, ook een uitgave is verschenen in Privé-Domein - nog diverse toespelingen gedaan op de intense ervaringen met Lou Salomé, die hem droever en wijzer hadden gemaakt en in de eerste plaats geleerd nóóit meer zijn zweep te vergeten als hij naar de vrouwen ging, wat hij trouwens zelden genoeg deed.

Lou, die later ondermeer de vriendin van Rilke is geworden - en diens moederlijke minnares - en een leerlinge van Freud heeft in 1894 een kritisch maar onvooringenomen boek over Nietzsche gepubliceerd: *Friedrich Nietzsche in seinen Werken*. Naast dit boek blijven van haar hand nog leesbaar *Die Erotik* (1910), *Henrik*

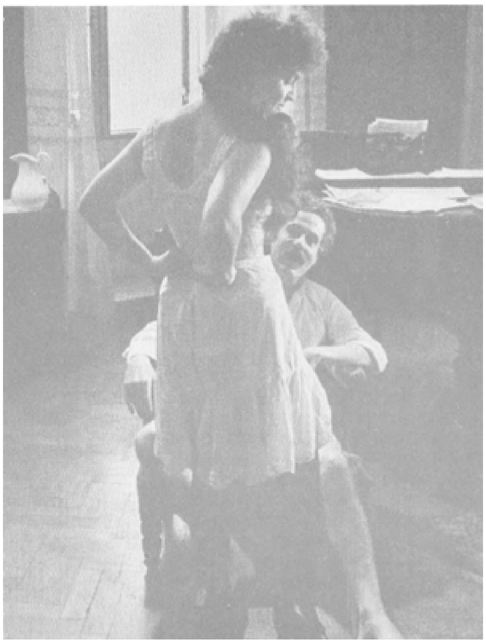
Ibsen Frauengestalten (1892), *Rainer Maria Rilke* (1928) en *Mein Dank an Freud* (1931).

Erland Josephson als F. Nietzsche in: 'Jenseits von Gut und Böse' van Liliana Cavani.

In 1977 maakte ook de film zich van de Nietzsche-Lou-relatie meester. Liliana Cavani, die ondermeer al met *Nachtportier* naam maakte als producente van veredelde kitsch, regiseerde

enseits von Gut und Böse waarin de suggestie over een driehoeksverhouding Nietzsche-Lou-Paul Rée (en de daarbinnen weer verwerkte speculatie van homoseksualiteit aan het adres van *de wijsgeer met de moker*) centraal staat. In een uit-' voerige recensie in de NRC-Handelsblad van vrijdag 17 februari 1978 heeft de specialist van de Duitste mystiek, Louis Ferron, deze film terecht 'een geblindeerd bordeel met momenten van schitterend gehalte' genoemd. De binnenkort in Privé-Domein, in de vertaling van Thomas Graftdijk verschijnende autobiografie van Lou Andreas Salomé is literair niet altijd van even onberispelijk gehalte, zoals ook haar filosofieën en filosofemen en haar omspringen met mensen - niet alleen met mannen - niet altijd even aantrekkelijke waren, maar het is wel een uitermate curieus en boeiend panorama van een tijdperk.

Links: Lou Andreas-Salomé, 1897



Boven: Lou Salomé en F. Nietzsche in de film: 'Jenseits von Gut und Böse van Liliana Cavani

Lou Andreas-Salome Kennismaking met Friedrich Nietzsche[*] Vertaling Thomas Graftdijk

De ervaring van de vriendschap

Op een avond in maart van het jaar 1882 te Rome, toen er bij Malwida von Meysenbu vrienden bijeen zat, kwam Malwida's trouwe factotum Trina na een rinkelen van de huisbel binnengestoven om haar een enerverende mededeling in het oor te fluisteren - waarop Malwida naar haar secretaire ijlde, haastig wat geld bij elkaar graaide en er de kamer mee uitliep. Toen zij terugkwam wapperde ze van opwinding met haar zwarte zijden doekje nog een beetje om haar hoofd, maar ze lachte. Naast haar kwam de jonge Paul Rée binnen: haar als een zoon geliefde vriend, die hals over kop uit Monte Carlo was gekomen en zich nu haastte om een kelner het geleende reisgeld ter hand te stellen; hij had alles letterlijk alles verspeeld.

Dit vrolijke, sensationele voorspel stootte me vreemd genoeg helemaal niet af: de kennismaking was in een mum gesloten - ja, misschien werd onze kennismaking zelfs wel begunstigd doordat Paul Rée van nu af scherper omlijnd scheen dan de overige aanwezigen, alsof hij op een isoleerbankje getild was. In ieder geval werd zijn scherpe profiel, zijn inknappe gezicht, me dadelijk vertrouwd door de uitdrukking ervan; een mengsel van humoristische verslagenheid en superieure vriendelijkheid.

Diezelfde avond al en sedertdien dagelijks eindigden onze verwoede disputen pas op onze weg naar huis, waarbij we omwegen maakten: van Malwida's via della Polveriera naar het pension waar mijn moeder met me was neergestreken. Deze wandelingen door de straten van Rome in het licht van maan en sterren brachten ons weldra zo dicht tot elkaar dat er een prachtig plan in mij vorm begon aan te nemen, een manier om dit duurzaamheid te verlenen, ook nadat mijn moeder, die me in het belang van mijn gezondheid van Zürich naar het Zuiden had gebracht, naar huis zou zijn afgereisd. Paul Rée handelde aanvankelijk echter zeer ontactisch. Tot mijn boosheid en verdriet legde hij mijn moeder een heel ander plan - een huwelijksplan - voor, en dat maakte het voor haar eindeloos veel moeilijker om met het mijne akkoord te gaan. Ik zag me nu genoodzaakt hem eerst zelf duidelijk te maken waartoe mijn ‘definitief afgesloten’ liefdeleven en mijn totaal ontwrichte vrijheidsdrang mij motiveerden.

Ik geef eerlijk toe, dat wat mij erin het eerst van overtuigde dat mijn plan, dat met de maatschappelijke zeden van die dagen spotte, zich liet realiseren, niet méér dan een nachtelijke droom was geweest. In die droom zag ik een aangename werkkamer, vol met boeken en bloemen, met aan weerszijden slaapkamers, en er liep een vrolijk en tegelijk serieus groepje vrienden tussen ons heen en weer. Maar het valt niet te ontkennen dat ons bijna vijfjarige concubinaat verbluffend op dit droombeeld heeft geleken. Paul Rée zei eens dat het voornaamste verschil daarmee hierop neerkwam, dat ik in werkelijkheid pas langzamerhand de boeken en de bloemen uit elkaar leerde houden, aangezien ik in het begin de eerbiedwaardige studieboeken aanzag voor voetstukken om bloempotten op neer te zetten en me ook met mensen aan dergelijke verwarrende contaminaties bezondigde. - Terwijl ik nog met mijn arme mamma overhoop lag, die het liefst al haar zoons te hulp geroepen had om me dood danwel

* fragment uit *Terugblik op mijn leven, persoonlijke herinneringen*. Verschijnt najaar 1978 in Privé-Domein in de vertaling van Thomas Graftdijk.

levend naar huis te slepen, bleek Malwida tot mijn verbazing bijna nog erger bevooroordeeld dan mijn mamma, die de voor haar heilige wereldlijke en religieuze traditie nog ongeschokt achter zich wist. Maar achteraf hoorde ik dat dat voor een belangrijk deel aan Paul Rée geweten moest worden; het eerste wat hij gedaan had was in hevige opwinding naar Malwida lopen, om haar te bekennen dat zij ons, en wij haar moesten 'ontvluchten', daar het voor hem vaststond dat hij Malwida's 'principe' niet compromitteren mocht - hetgeen, naar Malwida's mening, door onze avondlijke 'omwegen' (waarvan mijn moeder immers op de hoogte was) allang gebeurd was. Ik merkte toen tot mijn verbazing hoezeer een vrijheidsideaal het individuele streven naar vrijheid kan gaan belemmeren als het, om aanhang te winnen, angstvallig ieder misverstand, iedere 'valse schijn' uit de weg wil gaan en zich daardoor aan het oordeel van de anderen onderwerpt. In een brief uit Rome aan mijn opvoeder in St. Petersburg, die me al evenmin scheen te willen steunen, schreef ik een geërgerd en teleurgesteld antwoord op een brief van hem, dat ik hier laat volgen:

Rome, 26/13 maart 1882

Uw brief heb ik zeker wel vijf keer gelezen, maar begrepen heb ik hem nog altijd niet. Wat heb ik voor den duivel verkeerd gedaan? Ik dacht dat u juist nú vol lof over mij zoudt zijn. Ik ben immers juist bezig te bewijzen hoe goed

ik destijds mijn lessen bij u geleerd heb. In de eerste plaats omdat ik me in het geheel niet alleen maar aan een fantasie overgeef, maar dit idee ook zal verwerkelijken, en in de tweede plaats omdat het hierbij om mensen gaat die door u persoonlijk uitgezocht hadden kunnen wezen, want ze ontploffen bijna van louter intellect en scherpzinnigheid. En nu beweert u daarentegen dat het gehele idee fantastischer is dan alle vorige, en dat het waarachtig ook nog in werkelijkheid omgezet zal worden maakt u alleen nog maar bozer, en over mannen als Rée en Nietzsche en anderen, die zoveel ouder en wijzer zijn dan ik, zou ik niet goed kunnen oordelen.

Daar vergist u zich dan toch in. Het wezenlijke (en wezenlijk is *menselijk gesproken* alléén Rée voor mij) weet men óf dadelijk, óf nooit meer. Rée is ook nog niet volkomen voor mijn plan gewonnen, hij is nog een beetje perplex, maar op onze nachtelijke wandelingen tussen twaalf en twee in de Romeinse maneschijn, als we van de soirées bij Malwida van Meysenbug komen, leg ik hem mijn bedoeling met steeds meer succes uit. Ook Malwida keurt het plan af, en dat spijt me werkelijk, want ik houd reusachtig veel van haar. Maar het is me aan de andere kant toch al geruime tijd duidelijk dat we eigenlijk steeds verschillende dingen bedoelen, zelfs als we het met elkaar eens zijn. Ze pleegt zich op deze manier uit te drukken: dit of dat mogen ‘wij’ niet doen, of moeten ‘wij’ eigenlijk zijn, - een of andere ideëele of filosofische sekte waarschijnlijk. Zelf weet ik alleen maar iets van ‘ik’. Ik kan geen voorbeelden naleven, noch zal ik ooit voor iemand anders een voorbeeld kunnen zijn, ik zal daarentegen koste wat kost zelfstandig mijn eigen leven inrichten, hoe moeilijk dat ook zal zijn. Mijn leven moet geen principe vertegenwoordigen, maar iets veel wonderbaarlijkers - iets dat in jezelf zit en dat warm van pure levenskracht is en dat juicht en zich wil uiten. - Maar u schrijft ook: zo'n volledige toewijding aan zuiver geestelijke doeleinden hebt u altijd slechts als een ‘tussenfase’ voor mij bedoeld. Maar wat verstaat u onder ‘tussenfase’? Wanneer daar andere doeleinden op volgen waarvoor je het heerlijkste en kostbaarste op aarde zou moeten opgeven, namelijk de vrijheid, dan wil ik in die tussenfase blijven steken, want mijn vrijheid geef ik niet op. Gelukkiger dan ik nu ben kan men onmogelijk worden, want de frisse, vrome, vrolijke oorlog die nu waarschijnlijk los gaat barsten schrikt me helemaal niet af, integendeel, die moet maar losbarsten. We zullen wel zien of het overgrote deel van de zogenaamd ‘absolute grenzen’ die de wereld voor ons trekt, geen onschuldige krijtstrepen blijken te zijn!

Ik zou echter wél schrikken als u mij hierin niet zoudt kunnen billijken. U schrijft wrevelig, dat uw adviezen er wel niet veel meer tegen zullen uitrichten. ‘Adviezen’, - nee! Wat ik van u nodig heb is oneindig veel meer dan adviezen: vertrouwen. Natuurlijk niet in de gewone zin des woords, dat spreekt vanzelf. Nee, dat u erop vertrouwt dat mijn doen en laten altijd binnen de grenzen blijft van wat wij gemeen hebben (- kijk! Dat is nu een ‘wij’ dat ik begrijp en waardeer). Een vertrouwen dat mij zonder meer en precies even zeker als mijn hoofd, mijn handen of mijn voeten zou moeten toebehoren, - sinds de dag waarop ik werd, wat ik dankzij u geworden ben:

Uw meisje.

Eerst gebeurde er in Rome iets dat ons in het voordeel bracht: de komst van Friedrich Nietzsche, die door zijn vrienden, Malwida en Paul Rée, per brief op de hoogte was gebracht en nu onverwachts uit Messina kwam om zich bij ons te voegen en ons gezelschap te delen. Wat ons vooral verraste was dat Nietzsche zich tot derde in de coalitie ontwierp, zodra hij van het plan van Paul Rée en mij hoorde. Zelfs de plaats waar onze toekomstige drie-eenheid zich zou vestigen werd spoedig vastgesteld: eerst, voor een korte poos, Wenen, en daarna Parijs, waar Nietzsche bepaalde colleges wilde bijwonen en waar zowel Paul Rée (nog van vroeger) als ik (nog uit St. Petersburg) Iwan Toergenjew kenden. Het stelde Malwida zelfs enigszins gerust dat ze ons daar beschermd zou weten door haar pleegdochter Olga Monod en door Natalie Herzen, die er bovendien een kransje op na hield waarin ze sentimentele boeken las met jonge meisjes. Maar het liefst had Malwida gezien dat mevrouw Rée haar zoon, en juffrouw Nietzsche haar broer zou hebben vergezeld. -

We maakten er vrolijke, onschuldige grapjes over, want we hielden allemaal veel van Malwida, en Nietzsche bevond zich vaak in een zo opgewonden gemoedstoestand, dat zijn anders ietwat afgemeten, of juister gezegd ceremoniële aard minder opviel. Dat ceremoniële herinner ik me al te hebben opgemerkt bij onze allereerste ontmoeting in de Sint Pieterskerk, waar Paul Rée zich met hart en ziel, in geestdriftige vroomheid, gezeten in een gunstig in het licht staande biechtstoel, aan zijn werknotities wijdde en waarheen men Nietzsche had verwezen. Mij begroette hij met de woorden: ‘Vanaf welke sterren zijn wij elkaar toegevallen?’ Maar ondanks dit veelbelovende begin ontstond er bij Paul Rée en mij bezorgdheid over ons plan, dat door Nietzsche's komst oneindig veel gecompliceerder was geworden, ook al beoogde Nietzsche veeleer de situatie te vereenvoudigen: hij liet Rée bemiddelen bij een huwelijksaanzoek aan mij. We overlegden bezorgd, hoe we dit probleem het beste konden oplossen zonder onze drie-eenheid in gevaar te brengen. We besloten Nietzsche in de eerste plaats aan het verstand te brengen dat ik een principiële afkeer had van welke echtverbintenis ook, en hem daarenboven duidelijk te maken dat ik financiëel van het generaalspensioen van mijn moeder afhankelijk was en door te trouwen ook het kleine pensioen erbij zou inschieten dat de staat aan een aantal dochters van de Russische adel uitkeerde.

Toen we Rome verlieten had het er schijn van dat dit probleem uit de wereld was; Nietzsche had bovendien de laatste tijd vaker last van zijn ‘aanvallen’ - van de ziekte die hem had gedwongen zijn professoraat in Bazel op te geven en zich in een vreselijke migraine uitte; daarom bleef Paul Rée bij hem, terwijl mijn moeder - naar ik me meen te herinneren - het passender

vond met mij vooruit te reizen, zodat we elkaar pas onderweg weer troffen. We onderbraken de reis onder meer in Orta aan de Noord-Italiaanse meren, waar de nabijgelegen Monte Sacro ons wel zeer moet hebben geboeid, want zonder het te bedoelen krenkten Nietzsche en ik mijn moeder door ons zo lang op de Monte Sacro op te houden dat we haar niet meer op tijd af konden halen, wat ook Paul Rée, die haar ondertussen bezig moest houden, ons diep kwalijk nam. Toen we Italië verlaten hadden maakte Nietzsche een zijsprong naar Bazel om de Overbecks op te zoeken, maar kwam in Luzern meteen weer bij ons terug omdat hij plotseling vond dat Paul Rée's voorspraak in Rome niet overtuigend genoeg was geweest en hij het persoonlijk met mij wilde uitpraten, wat toen in het leeuwenpark van Luzern gebeurde. Toen arrangeerde Nietzsche ook de atelier-opname van ons drieën, het heftige tegenstribbelen van Paul Rée te spijt, die zijn leven lang een ziekelijk afschuw bleef hebben van iedere afbeelding van zijn fysionomie.

Nietzsche, die in een overmoedige bui was, stond er niet alleen op dat de foto gemaakt werd, maar zorgde persoonlijk en met veel verve voor de details - zoals de kleine (te kleine!) ladderwagen, en zelfs de kitscherige vliertwijg van de zweep, enzovoort.

Nietzsche ging vervolgens naar Bazel terug en Paul Rée met ons mee naar Zürich, vanwaar hij naar het Westpruisische familielandgoed van de Rée's, Stibbe bij Tütz, terugkeerde, terwijl mijn moeder nog korte tijd met mij in Zürich bij de vrienden vertoefde op wier lieflijke landgoed ik had gewoond voordat ik de reis naar het Zuiden maakte. Daarna reisden we over Hamburg naar Berlijn, vergezeld van de broer die in leeftijd direct op mij volgde, Eugène, die door de oudste, die mijn overleden vader verving, gestuurd was om mijn moeder te helpen. Nu ontbrandden de laatste gevechten: maar in mijn voordeel werkte vooral het vertrouwen dat Paul Rée onweerstaanbaar inboezemde en waarmee hij geleidelijk ook mijn moeder voor zich had ingenomen, en zo eindigde de affaire er dan tenslotte toch mee, dat mijn broer me naar de Rée's bracht. Paul Rée kwam ons tegemoet tot Schneidemühl in West-Pruisen en de rover en de hoeder konden elkaar voor het eerst de hand drukken.

Volgens het programma bleef ik tot midden in de zomer, dus een paar maanden lang, in Stibbe, om daarna Malwida weer te ontmoeten bij de familie Wagner, bij het begin van Bayreuther Festspiele. Zo leerde ik, in zijn laatste levensjaar, Richard Wagner kennen, en op vertoon van het patronaatsbiljet van Paul Rée had ik toegang tot de opvoeringen van zijn ‘Parsifal’; op de soirées op Wahnfried, die altijd tussen twee Parsifal-opvoeringen in werden gehouden, zag ik veel van het leven van de familie, hoewel de Wagners door een enorme stroom gasten uit alle landen van de wereld omspoeld werden. Daar waar het middelpunt, Richard Wagner, zich bevond, was deze zelf steeds maar heel even zichtbaar, als een opspringende fontein, doordat hij zo klein van stuk was; en daar schalde voortdurend een uitbundige vrolijkheid. Cosima echter steeg door haar lengte boven alle omstanders uit en haar onmetelijk lange sleep gleed aan hen voorbij - zodat haar verschijning hen tegelijk insloot en distantie tot hen schiep. Deze onbeschrijflijk aantrekkelijke en voorname vrouw heeft me, misschien alleen uit sympathie voor Malwida, een keer persoonlijk opgezocht en me daardoor in de gelegenheid gesteld een lang en diepgaand gesprek met haar te voeren. De jonge huisleraar van de toen ongeveer dertienjarige Siegfried, Henrich von Stein, die ik in Bayreuth leerde kennen, behoorde in de winter van datzelfde jaar tot de eerste en trouwste leden van de Berlijnse cercle rond Paul Rée en mij. Wat de

huisvrienden van de Wagners betreft, ik raakte vooral bevriend met de Russische schilder Joukowki, wiens naambordje, met een meikever erop, ook in de hoek van het reusachtige schilderij prijkt dat op Wahnfried onmiddellijk opvalt: de Heilige Familie, met Siegfried als Heiland, Daniela als Moeder Gods en de andere drie mooie dochters als engelen.

Lou Salomé, Paul Rée en Friedrich Nietzsche in 1882. Nietzsche schreef als reactie op dere foto: 'Ga je naar de vrouwen, vergeet dan je zweep niet'

Over het alles overweldigende evenement van de Bayreuther Festspiele zelf moet ik hier een diep stilzwijgen in acht nemen, zozeer onverdiend viel mij het geluk ten deel het te mogen bijwonen. Volstrekt onmuzikaal, van ieder begrip gespeend, was ik het totaal onwaardig.

Als ik me met iemand op dit punt kan vergelij-

ken, dan met Malwida's trouwe factotum Trina, die zich met schande overladen zag, tot haar diepe schaamte: Richard Wagner had namelijk geprofeteerd, dat juist een zo volstrekte leek als zij hier 'de oren geopend' zouden worden, als in een openbaring, en daarom liet men haar meerdere keren tot de voorstellingen toe. Maar hoe dankbaar en gelukkig dit haar ook stemde, het experiment mislukte doordat de onthutste Trina haar teleurstelling niet voor zich kon houden toen het steeds weer Parsifal was dat in scène ging, in plaats van elke keer 'een nieuw stuk'.

Vanuit Bayreuth had ik met Nietzsche afgesproken een aantal weken samen met hem in Thüringen - Tautenburg, bij Dornburg - door te brengen, waar ik toevallig in een huis kwam te logeren waar de gastheer, de plaatselijke predikant, een oud-leerling van mijn Zürichse professor Alois Biedermann bleek te zijn.

In het begin waren er tussen mij en Nietzsche wat wrijvingen, als gevolg van allerlei kletspraatjes die tot de huidige dag onbegrijpelijk voor mij gebleven zijn, omdat ze met geen enkele werkelijkheid strookten. We vergaten ze snel en beleefden daarna een rijke tijd, waarin storingen door derden zoveel mogelijk waren uitgeschakeld. Ik drong nu veel dieper dan in Rome of onderweg op reis in zijn ideeënwereld door: van zijn werken kende ik alleen nog maar 'Die fröhliche Wissenschaft', waaraan hij nu de laatste hand legde en waaruit hij ons in Rome al had voorgelezen: in hun gesprekken hadden Nietzsche en Rée elkaar met een enkel woord begrepen, ze hingen al jaren dezelfde geestesrichting aan, of in ieder geval sedert Nietzsche had gebroken met Wagner. Voor de aforistische werkwijzen, - die Nietzsche werd opgedrongen door zijn ziekte en zijn levenswijze - had Paul Rée altijd al een voorkeur gehad; van oudsher liep hij rond met een Larochefoucauld of een La Bruyère in zijn zak, en sinds zijn kleine debuut 'Ueber die Eitelkeit' zijn zijn ideeën nooit meer veranderd. Bij Nietzsche had je echter al het gevoel dat er iets in hem was dat hem zijn aforismenverzamelingen zou doen ontgroeien en hem tot de 'Zarathoestra' zou brengen: de diepe uit de relegie voortkomende aandrift van de Godszoeker Nietzsche zou hem tot een religieuze profetie voeren.

Op 18 augustus schreef ik al uit Tautenburg aan Paul Rée: 'Helemaal in het begin van mijn vriendschap met Nietzsche schreef ik Malwida over hem dat hij een *religieuze natuur* was en riep daarmee sterke bezwaren bij haar op. Vandaag zou ik deze uidrukking nog eens dubbel willen onderstrepen'. 'We zullen nog eens meemaken dat hij optreedt als verkondiger van een nieuwe religie, en de discipelen daarvan zullen helden zijn. Zo eensluitend als we daarover denken en voelen! We plukken elkaar de woorden en gedachten gewoonweg van de lippen! We praten deze drie weken tot we erbij neervallen, en vreemd genoeg houdt hij de discussies nu plotseling tien uur per dag vol'. 'Het is vreemd, dat we in onze gesprekken onwillekeurig in de afgronden terecht wanen, en op van die duizelingwekkende punten waar men wel eens in eenzaamheid heen klimt om in de diepte te kijken. We kozen steeds de gemzenpaadjes en als er iemand naar ons had geluisterd, had hij gedacht dat er hier twee duivels aan het converseren waren'.

Het sprak wel vanzelf dat me in Nietzsche's karakter en betoogtrant juist datgene fascineerde dat tussen hem en Paul Rée zwakker aan bod kwam. Want bij mij waren er ook reminiscenties of half onbewuste gevoelens in het spel, die uit mijn prille en toch zo persoonlijke, onverwoestbare jeugd stamden. Maar tegelijk was juist dát het ook wat nooit een discipel, een leerlinge van mij had kunnen maken: ik werd er door een zeker wantrouwen van weerhouden om die richting te volgen; ik moest me

daaraan juist ontrukken om duidelijkheid te vinden. De fascinatie ging gepaard met een innerlijke afkeer.

Nadat ik bij het aanbreken van de herfst naar Stibbe teruggereisd was, kwamen we in oktober nog eens voor drie weken met Nietzsche samen in Leipzig. Toch was het nu anders dan in het begin, hoewel onze plannen voor een gezamenlijke toekomst met ons drieën nog steeds bestonden. Vraag ik me af waardoor mijn genegenheid voor Nietzsche het eerst afbreuk werd gedaan, dan wat dat de toenemende reeks van toespelingen waarmee hij probeerde Paul Rée bij mij zwart te maken - en voorts mijn verbazing dat hij in de effectiviteit van die methode kon geloven. Pas nadat we in Leipzig afscheid van hem hadden genomen braken er ook tegen mij vijandelijkheden los, haatdragende verwijten, maar ik nam alleen kennis van een niet-verstuurde brief. Wat toen volgde leek zozeer in tegenspraak met Nietzsche's karakter een waardigheid, dat het slechts aan een vreemde invloed kan worden toegeschreven. Zoals toen hij Rée en mij juist aan díe verdachtmakingen blootstelde, waarvan hij zelf het best wist dat ze niet te staven waren. Maar Paul Rée nam de voorzorg de narigheid van die dagen voor mij te onderscheppen - pas vele jaren later drong dat tot me door. Sommige brieven van Nietzsche, die voor mij onbegrijpelijke beledigingen bevatten, schijnen mij zelfs nooit bereikt te hebben. En dat was niet het enige: Paul Rée verzweeg me ook dat zelfs zijn familie door de geruchten tot haat tegen mij was opgehitst, al moet gezegd worden dat daarbij vooral de ziekelijke jaloezie van zijn moeder een rol speelde, die deze zoon uitsluitend voor zichzelf wenste te bezitten.

Ik neem aan dat de door hemzelf gecreëerde geruchten Nietzsche later dwars hebben gezeten; Heinrich van Stein, die een goede vriend van ons was, vertelde ons de volgende episode. Toen hij Nietzsche in Sils Maria opzocht (na overleg met ons), hield hij bij hem een pleidooi om de tussen ons drieën ontstane misverstanden uit de weg te ruimen. Nietzsche antwoordde hoofdschuddend: *'Wat ik gedaan heb is onvergeeflijk'*.

In de jaren daarna heb ik de methode van Paul Rée zelf overgenomen: mij verre van dat alles te houden door er niets meer over te lezen, niet op de vijandelijkheden van de familie Nietzsche in te gaan en ook de Nietzsche-literatuur van na zijn dood te negéren. Mijn boek 'Friedrich Nietzsche in seinen Werken' schreef ik in alle onbevangenheid en alleen omdat hij, toen hij werkelijk beroemd werd, aan een menigte jonge

literaten ten prooi viel die hem verkeerd begrepen; pas na onze vriendschap waren Nietzsche's geestelijke contouren me echt duidelijk geworden; het was mij er alleen om te doeri, de figuur Nietzsche aan de hand van deze *zakelijke* indrukken te begrijpen. En zoals ik zijn contour toen leerde zien, nog nagenietend van mijn persoonlijke herinneringen aan hem, zou zij voor mij blijven.

Intussen hadden Paul Rée en ik ons in Berlijn gevestigd. Ons aanvankelijke voornemen om naar Parijs te verhuizen werd eerst uitgesteld en toen geannuleerd omdat Iwan Toergenjew ziek werd en stierf; en nu werd de gemeenschap waarvan we hadden gedroomd ten volle werkelijkheid. We verkeerden in een kring van jonge beoefenaars van de geesteswetenschappen, veelal docenten, die in de loop der jaren afwisselend gesloten was en er nieuwe leden bij kreeg. Paul Rée heette in deze kring de ‘hofdame’ en ik de ‘excellentie’, zoals het in mijn Russische paspoort stond, daar ik volgens Russisch gebruik als enige dochter de titel van mijn vader had geërfd. Zelfs als we Berlijn in de zomer verlieten reisden veel vrienden ons in hun academische vacantie achterna. Een bijzonder gelukkige herinnering bewaar ik aan een zomer toen we samen in Celerina in het Oberengadin bij een molenaarsfamilie logeerden en pas in de late herfst, bij de dikke laag eerste sneeuw, naar het Zuiden verder trokken; er was nog geen spoorwegverbinding over Landquart, en dus nam een postkoets, die 's winters de omnibus afloste, ons mee als enige passagiers; zo reden we langzaam en door niets gehinderd (en het was alsof we anticipeerden op de autobezitters van tegenwoordig) naar Merano-Bolzano, en onderbraken onze reis waar we maar wilden, bij zon- of bij maanlicht.

Hoewel we veel reisden kwamen we met ons geld gemakkelijk uit; mijn budget bedroeg dankzij het pensioen van mijn moeder 250 mark per maand. Ontroerend was dat Paul Rée hetzelfde bedrag in onze gemeenschappelijke portemonnaie stortte. Soms was het nauwelijks toereikend, en zo leerden we op uitgaven te beknibbelen en zuinig met geld om te gaan - tot ons plezier en dat. van Pauls broer George, de beheerder van zijn vermogen, die me enthousiaste brieven schreef over de bescheiden geworden Paul, die hem nooit meer in geldnood lastig viel.

Bij wijze van proef hebben we eens een gedeelte van de winter in Wenen gewoond, waar mijn broer Eugène om zijn studie af te ronden een paar semesters bij Nothnagel college volgde; maar dit werd om humoristische redenen een mislukking: de Weense verhuurders ontvingen ons namelijk niet met het stijve wantrouwen waarop we in Berlijn zo vaak bij de verhuurders van onze drie kamers gestuit waren, maar met een zo hartelijke en openlijk gedemonstreerde goedkeuring van onze onbetwistbaar amoureuze relatie, dat Malwida's vrees voor de ‘boze schijn’ op een al te vermakelijke wijze bewaarheid werd. Op Paul Rée's wijze raad (een mannelijke hofdame is even wijs als een vrouwelijke) waren we ook in Berlijn alleen met de kennissen uit onze eigen kring en hun directe aanhang omgegaan, en hadden we ons noch onder de vooraanstaande families, noch onder de bohémienne van die tijd bewogen - en dit laatste met te meer recht waar de ‘schone letteren’ bij mij op de schoonste onkunde stootten.

Toch schreef ik toevallig juist in die tijd, in Gries-Merano, mijn eerste boek. Aanleiding daarvoor was dat men me naar huis probeerde terug te halen en dat men in onze vriendenkring ontdekte dat mijn familie met toestemming zou geven om in het buitenland te blijven als ik een boek zou hebben geschreven. Het heeft dit doel inderdaad bereikt, echter onder de voorwaarde dat de naam van mijn familie er niet

bij betrokken werd. Als pseudoniem koos ik de voornamen van mijn Hollandse jeugdvriend en die van mijzelf, die hij eens voor mij bedacht had om mijn moeilijk uit te spreken Russische voornaam te vervangen. Grappig genoeg kreeg dit boek - 'In Kampf um Gott' door Henri Lou - de beste pers die ik ooit gehad heb, waaronder een lovende recensie van de gebroeders Heinrich en Julius Hart, die ik later heel goed zou leren kennen, maar die ik toen uitlachte; ik wist immers maar al te goed dat dit opus alleen uit praktische oogmerken ontstaan was. ik had mijn Petersburgse notities gebruikt en toen die niet volstonden om een heel boek mee te vullen geput uit een ooit afgebroken novelle in verzen, waar ik eenvoudig de jamben van afpelde.

Onder onze kennissen bevonden zich vertegenwoordigers van verschillende disciplines - natuurwetenschappers, oriëntalisten, historici en een flink aantal filosofen. In het begin werd het middelpunt van de kring gevormd door Ludwig Haller, die na een lange periode van werk en stilzwijgen uit de hoogten van het Zwarte Woud kwam afgedaald en ons met voordrachten in streng gesloten kring liet deelnemen aan zijn metafysische triomfen en worstelingen; hij heeft op middelbare leeftijd, nadat hij dit boek (*Alles in Allen,* metalogica, metafysica, metapsychica) persklaar had gemaakt, tijdens een overtocht naar Skandinavië vrijwillig een eind aan zijn leven gemaakt door in zee te springen, - een daad die uitgesproken mystiek gefundeerd is geweest.

Maar het lag ook aan het bijzonder klimaat van die tijd dat de filosofie de geesten verontrustte en stimuleerde. De grote post-Kantiaanse systemen, tot en met de Hegeliaanse uitlopers, de rechtse zowel als de linkse, stortten in bij de gevoelige botsing met de geest van het zogenaamde 'Darwinistische tijdperk' van de negentiende eeuw, die zich antithetisch tot hen verhield. Temidden van de principiële nuchterheid en objectiviteit van de nieuwe denkwijzen brak zich een pessimistische stemming baan, hetzij in de ondergrond van het denken verborgen, hetzij openlijk en nadrukkelijk verscherpt. Dit behelsde een nog steeds zeer idealistische reactie op allerlei 'ontmythologiserende' praktijken: Men zou daarom bijna van een *heroïsche* periode bij de denkers van die tijd kunnen spreken, die pas ten einde liep toen (juist door de allengs zuiverder en strenger wordende scheiding tussen het in wetenschappelijke zin 'waar' genoemde en de subjectieve mengsels van waarheid en verbeelding) de eredienst aan de waar-

heid tot een steeds verder verschrompelend terrein verbannen bleek te worden, waar men het uitstekend zonder grote woorden kon stellen. Het menselijk gevoelsleven werd object van onderzoek, het legde zich open om doorvorst te worden naar zowel de mechanismen die het strenge inzicht op ongeoorloofde wijze beïnvloeden, als naar de onbetwistbare rechten van het levende, zonder hetwelk niets volledig is, en dat de inhoud van alle wetenschappelijke theorie uitmaakt. De wil des tijds transponeerde de strengheid van de logica naar de specifieke strengheid van een wetenschappelijke psychologie. Na de deemoed jegens de 'waarheid' brak nu een tijdperk aan van verdeemoediging in de vorm van de vrijwillige bekentenis: een tijd van bijzondere hoogmoed, zoals blijkt uit de superieure constatering van de menselijke minderwaardigheid.

Ook in onze kring - die in de loop der jaren kleiner en groter werd, die nu eens voltallig was en dan weer van samenstelling veranderde - kende nog niet iedereen het werk van de man wiens aforismenverzamelingen de psychologiserende stroming wereldberoemd zouden maken; Friedrich Nietzsche. Toch was hij, als het ware in een versluierde gedaante, in ons midden aanwezig. Want betrof zijn werk niet juist die beroering in de ziel die de innerlijke *doorleving* was van wat het rationele inzicht haar schonk of ontnam, de psychische ervaring van vreugde en leed bij de meest zakelijke problemen? En was Nietzsche's bijzondere genialiteit niet juist dat hij over de geweldige kracht, nodig om dat uit te drukken, beschikt? Waren zijn dichterlijke en verstandelijke krachten niet juist zo vruchtbaar met elkaar verweven, omdat zijn psychische conflicten en noden hem ertoe dwongen zich tot het uiterste in te zetten?

Dit karakteriseert evenwel ook de tegenstelling die tussen Nietzsche en onze vrienden uit die dagen, ondanks de weerklank die hij in het intellectuele leven van toen en de tijd erna vond, bleef bestaan. Want hoe verschillend men individueel ook tegenover de voor ieder wezenlijke vragen stond, in één opzicht was men eensgezind: in de waardering van de objectivitiet, in het streven om de eigen emoties van de kennende wil te scheiden, ze zo veel mogelijk van de wetenschappelijke taak gescheiden te houden, ze af te handelen als iets strikt persoonlijks.

Voor Nietzsche daarentegen was zijn persoonlijke toestand, de diepte van zijn nood, de smeltoven waarin de kennende wil in haar vorm werd gegoten; de wording van een vorm in díe gloed is zijn 'verzameld werk'; de verbeelding speelt daarin een grotere rol dan zijn waarheden - die hij niet alleen steeds weer vernieuwde en verving, maar die op ieder moment in een bepaalde richting voor hem gereed lagen en waarmee hij zich met bijna vrouwelijke overgave theoretisch vereenzelvigde. Tot in zijn profetiën: de leer van Zarathoestra, de Uebermensch en de eeuwige wederkeer, waarin hij zichzelf splitst in hem die alles ondergaat en de God die alles beheerst. Tot in datgene waarvan men heeft kunnen zeggen: hij heeft dat op de grens van waarheid en verdichtsel volbracht; want toen week de onderzoeker in hem terug naar de achtergrond, toen heeft hij zichzelf opgegeven, het gordijn dichtgeschoven waarop zijn lijdende, verlangende zielstoestand zulke grandioze, moeiteloze schilderingen penseelde, dat hij er zelf voorgoed achter verborgen bleef.

En voor mij, evenals voor al die anderen[1)], was deze tegenstelling tussen Nietzsche en onszelf de weldadigste eigenschap van onze vriendenkring: hier heerste het

1) George Brandes, Hans Delbrück, Paul Deuszen, Hermann Ebbinghaus, W. Halbfasz, Ludwig Haller, Max Heinemann, Julius Gildemeister, Hug Göring, Paul Güszfeldt, Wilhelm Grube,

gezonde, heldere klimaat waar ik naar zocht en waardoor Paul Rée voor mij een geestesbroeder was, ook toen hij zich nog altijd kwelde met zijn ietwat geborneerd-utilitaristisch getinte theorie over het ontstaan van het geweten, en ik me in mijn intellectuele werk nader verwant voelde aan enkele anderen dan aan hem. (Ik noem hier alleen Ferdinand Tönnies en Hermann Ebbinghaus.)

Ferdinand Laban, Rudolf Lehmann, Heinrich Romundt, Georg Runze, Baron Carl von Schultz (Lovland), Heinrich von Stein, Ferdinand Tönnies etc.

George Grosz
als liefhebber van het half-donker
Martin Ros

'Het is een nevelige dag, nevelig en bewolkt, net als ons geheugen soms. Als ik van de berg waar ik bovenop sta neerkijk, op het dal van mijn verleden, dan is het net of ik midden in de winter door het raam van mijn atelier naar buiten kijk. Ik zie alleen maar kolkende nevels, melkachtige, schimmige vormen, boomskeletten, alsof het altijd skeletten zijn geweest, alsof ze nooit bladeren hebben gedragen, nooit hebben gebloeid. Ik heb de tijd en de rust ook. De elektrische kachel brandt, het schorre geloei van de misthoorns vanaf Je Sund, wat ik zo graag hoor, moet me vergezellen op mijn zwerftocht door een haast al nevelig geworden wereld van herinneringen. Dit is een poging tot een autobiografie - en de lezer dient te weten dat ik datgene wat ik niet zeg ook niet wil zeggen. Ja, ik houd van het halfdonker. En alstublieft, verwart u het halfdonker niet met iets vaags of verdoezelends. Want ook als het donker wordt, blijft de eeuwig menselijke vorm tastbaar en intact.' Met deze woorden begon George Grosz in 1941 aan zijn autobiografie. Het boek verscheen het eerst in het Engels, in 1946, en pas in 1955 in de originele Duitse tekst, bij Rowohlt en het boek werd een van de later ook als pocket herdrukte bestsellers in het fonds. Duitse lezers vierden de terugkeer van een van hun meest markante, meest wereldberoemde kunstenaars in deze amusante en explosieve balans van zijn leven. *George* Grosz - en niet *Georg,* hij heeft juist heel nadrukkelijk zijn naam veramerikaniseerd! - toont in dit boek dat hij kon schrijven óók, maar in de eerste plaats blijft hij natuurlijk de opvallende *aanklager,* tegen militarisme, kapitalisme en bourgeoisie, als graphicus en als schilder. De nuchtere communis opinio is, dat hij gewoon de grootste politieke tekenaar van deze eeuw was, wiens toets nog altijd onovertrokken blijft, niet aan te tasten door enige tand des tijds. 'Net prikkeldraad,' zoals hij zelf eens stelde.

Met Ecce Homo heeft hij het beeld van een tijd getekend, dat van de grote wereldcatastrofe als totale afwijking van élk menselijk patroon in de geschiedenis. Terwijl Duitsland op apocalyptische wijze in de nacht van de barbaarsheid verzonk, werd Grosz in Amerika de legende van het Duitsland-op-zijn-best als bestrijder van het slechtste in Duitse mensen en Duitse geschie denis.

Hij werd geboren in 1893 in Berlijn en publiceerde in 1910 zijn eerste caricatuur, in *Ulk.* Zijn eerste gedicht verscheen in 1916 in Pfemferts *Aktion.* Aan zijn jeugd en jonge jaren geeft hij ruime aandacht in de autobiografie, waarin een heel hoofdstuk handelt over de nimmer eindigende ban waarin het naakte vrouwenlichaam de turende jonge George eens heeft geslagen. Al in het jaar 1916 verandert hij zijn naam in George en zijn on-Duitse, althans zeer vaderlandloze gedrag leidt het jaar daarop tot zijn vreugdevol onthaalde ontslag uit het leger. Bij de Malik Verlag duikt zijn eerste *Grosz-Mappe* op, niet toevallig. Grosz is zijn hele leven sympathisant met revolutie en socialisme gebleven, hoewel hij nimmer een benauwd communistisch partijstandpunt aanhield of enig sociaal of marxistisch dogmatisme huldigde. De communistische partij heeft dan ook altijd een brekebroer aan hem gehouden, hij was er in en er uit, en hóórde er eigenlijk ook nooit in natuurlijk. Hij was er te dadaistisch, te anarchistisch, te individualistisch voor. Direct na de eerste wereldoorlog komt de grote roem als hij collages maakt met John Heartfield, Wieland Herzfelde

en Erwin Piscator. In 1921 valt ook zijn eerte proces wegens belediging van de Reichswehr. In een nog lang niet nazistisch Duitsland had die het toen al weer aardig voor het zeggen, als een van de solide onderdelen van *het gezicht van de heersende klasse* dat Grosz zo onvergetelijk zou vastleggen. Vele processen en veroordelingen zullen nog volgen. In 1932 reist hij naar Amerika en het jaar daarop, als de demonen van de oncultuur aan de macht komen, vraagt hij subiet een Amerikaans staatburgerschap aan. Hij is enorm actief in anti-fascistische bewegingen en acties. In 1936 poogt men onder intellectuelen en arbeiders van links een wereldboycot-actie tegen de Olympische Spelen in Hitleriaans Berlijn op touw te zetten.

Het is voor Grosz een geweldige teleurstelling, dat hiervan niets terecht komt. In Amerika bouwt hij voort aan een reusachtig oeuvre, dat in boek na boek verschijnt, met expositie na expositie wordt gehuldigd en geprezen.

George Grosz is er zeer laconiek, aards en eenvoudig bij gebleven.

Hij heeft zichzelf eens een *metaphysische clown* genoemd. Zijn werk moést als groteske en macabere verbeelding van waarheid en werkelijkheid wel *aanstoot* geven, het was té zonderling, té ‘nihilistisch’ vooral. Uit de autobiografie blijkt overigens dat Grosz in hoge mate idealist is geweest in een tijdperk van ontzaglijke, revolutionaire veranderingen. Over dat tijdperk weet hij op kaleidoscopische, soms bijna feuilletonachtige wijze te verhalen. Een stoet van figuren trekt aan ons voorbij: Chirico, Dali, Masereel, graaf Kessler, Flechtheim, Brecht, Daübler, Harden, Huelsenbeck, Else Lasker - Schüler,

Thomas Mann, Walter Mehring, John Dos Passos, Tucholsky, Toller, Piscator, Josef von Sternberg, Boecharin, Erzberger, Lenin, Liebknecht, Rosa Luxemburg, Trotski. De oude, romantische café's en koffielokalen van het Berlijn der Weimar-Republiek herleven in dit boek, evenals de café's van Parijs, van het Moskou van de vóór-Stalinistische jaren, van het New York dat eens nog een wérkelijk feestelijk Broadway telde. Dit boeiende, nu eens nostalgische dan weer nuchtere memoriaal van een der grootste schilders uit de geschiedenis mocht in de autobiografische reeks Privé Domein uiteraard niet ontbreken.

George Grosz (l.) en John Hearkfield/juni 1920

Een blik in de 13de kamer*
George Grosz
Vertaling Hans Hom

Een blik in de dertiende kamer

Het was eind september en het was een warme dag geweest. Nadat ik mijn huiswerk af had ging ik naar een vriend van me, die niet ver bij ons vandaan woonde. Ik was van plan een boek met zeeroversverhalen bij hem te lenen, dat hij voor zijn verjaardag had gekregen en waarop ik me al een hele tijd had verheugd. Het was al donker en de gaslantaarns in de straat waar mijn vriend bij zijn ouders woonde, wierpen slechts een flauw schijnsel op de gevels van de huizen. De huizen lagen een eindje van de weg af, achter kleine voortuintjes. Dat van mijn vriend lag er nog verder van af, de straat hield daar op en ging over in de tuinderijen. Het was nog zo'n oud Pommers huis van één verdieping; het was niet zo dat de mensen er gelijkvloers woonden,

* fragment uit *Een klein ja, een groot nee, herinneringen*. Verschijnt najaar 1978 in Privé-Domein in de vertaling van Hans Hom.

maar de ramen bevonden zich ongeveer ter hoogte van mijn schouders, het dak liep van opzij schuin omhoog spits toe, en aan de voorkant daarvan had je nog een soort uitbouw, de dakkamer.

Ik liep door de tuin en deed het hoge houten poortje achter me dicht. Ik wilde de kleine achteringang door, die mijn vriend en ik altijd namen. Deze ingang grensde aan een soort boomkwekerij, daarachter lagen nog slechts de lange bedden van de tuinderij en de contouren van de kassen. Hier was het bijna aardedonker die avond, en er was geen sterveling te zien. Ik zag een lichtschijnsel door twee van de ramen; het lichtschijnsel was maar flauw, omdat het door niet meer dan een hartvormig uitgezaagde opening heen viel, die zich in allebei de solide houten vensterluiken bevonden. Dat die houten vensterluiken 's avonds gesloten werden was hier niet ongewoon, want vaak stond er een behoorlijk sterke bries vanuit de Oostzee en de luiken gaven bescherming tegen weer en wind.

Ik nam aan dat mijn vriend thuis was. Ik hield even de pas in en wilde al luidkeels hallo roepend aankloppen en mijn naam noemen voordat ik naar binnen ging, toen ik de ingeving kreeg om voor alle zekerheid eerst even te kijken of er wel iemand in die kamer was. Als jongen heb je wel meer van die bevliegingen. Ik dacht daarbij ook dat ik hem op die manier nog beter kon overrompelen. Ik wilde een ons bekende indianenoorlogskreet laten schallen, waar we allebei nog niet zo lang daarvoor over hadden gelezen in een uiterst bloederig wildwestromannetje. Het huis was in mijn ogen al een blokhut op een schoongekapte open plek aan de rand van de prairie...

Het kwam zo uit dat er bij toeval een grote wijnkist voor een van de ramen stond. Ik sloop er zo min mogelijk geruis makend op af, zag mijn vriend al over zijn proefwerk Frans gebogen zitten of met de gehate meetkunde vraagstukken worstelen. Ik klom dus, terwijl ik mijn adem inhield, behoedzaam op de kist. Even kraakte hij een beetje. Ik wachtte een paar tellen en bracht toen mijn ogen voor de opening in het vensterluik. Binnen hingen er glasgordijnen voor de ramen, maar die sloten in het midden niet helemaal aan en bovendien kon je gemakkelijk door het grove vitragepatroon heenkijken. Er brandde een grote petroleumlamp, die met zijn gele, zachte schijnsel het rode pluche kleed op de tafel en gedeelten van de kamer er omheen verlichtte. Ik besefte plotseling dat dit niet de kamer van mijn vriend was. Natuurlijk - het was de kamer ernaast. Ik had er in het donker niet goed op gelet. Dit moest de kamer van zijn ouders zijn, en wel de slaapkamer, want de lamp bescheen een stuk van het schuin links tegenover mij staande bed.

Een vreemde spanning nam bezit van me. Ik had het gevoel dat ik op verboden paden wandelde. Vergeten waren de indianenboeken. Instinctieve roerselen overvielen me als een flauwte - maar wel van het aangename soort - toen ik plotseling merkte dat er een vrouw in de kamer was... En ik zag ook onmiddellijk dat het de tante van mijn vriend was, die uit de stad hierheen was gekomen en in de zaak van zijn vader hielp. Een onbegrijpelijke nieuwsgierigheidsdrang nam me in zijn duivelse klauwen. Alle goede voornemens smolten weg als sneeuw voor de zon. Ik moet ongeveer veertien geweest zijn - half kind nog, maar al op het punt om me in een jonge man te verpoppen. Ik dacht meteen aan mijn vrienden, er schoten me gesprekken te binnen, dubbelzinnige opmerkingen die ze gemaakt hadden...

Er was een vrouw in die kamer! Iets trok me die kamer in. Als met kleine gloeiende naalden vastgespietst, gedreven door een mij nog onbekende hartstocht, bleef ik naar de vrouw staan kijken.

Ze kwam nu meer in de lichtcirkel van de lamp staan. Ik zag haar een spiegel van een groot half formaat, die gewoonlijk waarschijnlijk boven de wastafel hing, tegen een kast aanzetten. Daarop haalde ze de kap van de lamp af om beter te kunnen zien. Op de tafel zag ik een in die tijd veel gebruikt klein spiritustoestelletje staan, waarop de krultang warm werd gemaakt. Daarnaast lagen al kammen en een borstel alsmede een paar haarspelden. Er stonden ook flesjes op de tafel - waarschijnlijk haarwater, Eau de Cologne of parfum - en een tube handcrème. Een koffiekopje stond op een krant, daarnaast een met kerfsnijwerk versierd kastje met opgeklapt deksel; van binnen was het met een blauwe stof bekleed, op de kleine kussentjes lag naaigerei en in de kussentjes zelf zaten naalden gestoken, een paar met een draad door het oog.

Klosjes zijdegaren, een vingerhoed van metaal, een paar losse witte corsetbaleinen en een eindje elastiek, roze gekleurd, completeerden dit stilleven.

Op het bed lag vermoedelijk, want precies kon ik het niet onderscheiden, een jurk van een zwarte glanzende stof. Achter in de kamer tegen de muur aan stond de wastafel, daar bovenop de waskom, daarnaast de lampetkan en een pan heet water uit de keuken, want ik zag de stoom er van af komen. Ik had het goed gehad, de spiegel was van de muur gehaald - ik zag de haak boven de wastafel en de lichte plek op het behang waar hij had gehangen. Daaronder hing een wandkleedje waarop in kleurig borduursel, de beginletters met ornamenten en bloemen versierd, stond geschreven: ‘Ontwaakt Elke Ochtend Met Een Blij Gemoet!’ Het witte kleedje had golvende randen en de halvemaanvormige boogjes waren met rode zijde bestikt.

Naast de mahonie wastafel hingen handdoeken op een rekje, met vlak daarnaast een zakvormige sponshouder van wit celluloid, met een rood lintje van boven. Een washandje hing, om te drogen waarschijnlijk, over de rand van de marmeren plaat waarmee de wastafel was bedekt. Er onder, meer in het donker, stond een grote emmer voor het vuile water - van porselein, met een deksel er op en een hengsel met riet eromheen gevlochten, dat over twee porseleinen knoppen liep. Naast de emmer zag ik een gebloemde po, eveneens van porselein en van ornamentele vormgeving; ik moest aan een grote groene kool denken.

Ik weet niet waarom ik dat allemaal zo haarscherp in mijn geheugen heb geprent. Kwam hier mijn aangeboren opmerkingsgave om de hoek kijken of kwam het doordat mijn plotseling wakker geschudde fantasie alles in verband bracht met de vrouw in de kamer? Het staat me nu nog levendig voor de geest als op die gedenkwaardige avond lang geleden. Ik vergat de hele wereld om me heen. Met mijn ogen zoog ik de kamer en alles wat daar in stond gulzig in me op...

Een zonderling beklemmende lust maakte zich van mij meester. De tante van mijn vriend liep heen en weer, verscheen in de lichtkring van de lamp, trok een stoel naar zich toe, ging zitten en begon voor de spiegel, die ze wat dichterbij zette, aan haar gezicht te friemelen. Ze drukte haar vingers om een klein pukkeltje heen, kneep, pakte een doekje en bette, leunde achterover, geeuwde plotseling en rekte zich uit. Daarop boog ze zich weer voorover en begon aan haar oorlelletjes te frutselen waarbij ze haar hoofd een beetje schuin in mijn richting hield terwijl ze haar oorbellen afdeed en op de tafel neerlegde. Ze pakte een haarspeld en krabde zich daarmee op haar hoofd. Gedreven door een plotselinge impuls stond ze met een ruk weer op en verdween naar de zijkant van de kamer, waar doormidden gesneden door het schijnsel van de lamp een commode stond. Ik hoorde een lade met een zacht gepiep opengaan en meteen daarop kwam de vrouw met een wit stuk goed in haar hand terug bij de tafel. Ik zag dat het een vrouwenbroek was. Ze trok het kistje naar zich toe en begon er in te zoeken. Weldra had ze een rolletje fijn blauw zijden band in haar handen, die ze door kleine gaatjes heenreeg, van tijd tot tijd een lusje strikkend. Ze pakte het koffiekopje, nam een slokje en boog zich weer over haar werk. Toen ze er mee klaar was gooide ze de witte broek op het bed bij de zwarte jurk, stond op,

schoof de stoel op zij, meer het donker in, en - er welde een hete golf in mij op - begon aan haar blouse te frunniken. Naar de mode van die tijd was het een blouse die tot onder aan de hals toe liep en van achteren of opzij met kleine haakjes gesloten werd. Mijn God, dacht ik, mijn God - en ik werd helemaal week van binnen, want ik had nog nooit een ontklede vrouw gezien, behalve op plaatjes, maar dat was toch altijd maar papier...

Het was toen allemaal heel anders dan tegenwoordig. De vrouwen droegen rokken die tot op de grond hingen en vaak zelfs nog een sleep hadden. In de taille waren ze ingesnoerd als een diabolo; de wespentaille was nog steeds modern. Alles was bedekt. Er werd geen stukje bloot getoond. Een welopgevoede vrouw was het niet eens toegestaan dat ze haar benen over elkaar sloeg, hoogstens mocht ze haar laarsjes laten zien, maar nooit zo ver dat haar been zichtbaar werd. Zo was het in elk geval in de strange en achtenswaardige burgerlijke families. Maar lag daarin nu juist wellicht niet die onbeschrijfelijke bekoring om datgene te zien te krijgen wat zich onder die verhulling bevond: de eigenlijke huid?

Ik weet het niet. Heden ten dage klinkt het eenvoudig onvoorstelbaar dat naaktheid onze ontwakende fantasie in die tijd zo sterk bezig hield Gek genoeg moest ik toen ik met gloeiende wangen bij die houten luiken stond aan Hilda Giese en Alice Zoller denken - kleine schoolmeisjes van onze leeftijd, die wij heel onschuldig naliepen en op de een of andere manier drong de vergelijking tussen hun en de vrouw in de kamer zich aan me op. Nee, dat waren toch eigenlijk maar volslagen onuitgegroeide bakvissen in tennisbloesjes; ze hadden nog niet dat diabolofiguur van volwassen vrouwen, maar zagen er afgezien van hun rokken en vlechten goedbeschouwd precies hetzelfde uit als wij. Dat was helemaal niet opwindend. Dat was maar een spelletje, een half en half kinderlijke plagerij, verder niets. Ik moest ook aan de dikke Willi denken, de kegeljongen, die mijn ietwat onreine mentor in menselijke aangelegenheden was, en aan mijn vriend Gützkow die me een keer een met fantastisch-obscene verfraaingen doorspekte beschrijving gaf van een naakte vrouw die hij in de Stolpmündse duinen met een verrekijker had begluurd.

Ondertussen had de vrouw haar blouse losgemaakt en in vervoering keek ik in een hartvormige spleet. De grote volle borsten waren door de heersende corsetmode van die tijd ver naar boven opgedrukt. Ze lagen als twee mollige perziken in een mand, en die mand was als bij een zuidvruchtenhandelaar met kant versierd, want haar hemd droeg ze onder het corset, zo wilde het gebruik. Ze maakte nu haar rok los. Hij viel als een schil op het tapijt in de cirkelvormige schaduw buiten het bereik van de lamp. Een glanzende onderrok volgde. Ook die daalde op de grond neer. Net of ze vervelt, dacht ik, betoverd door de aanblik van het ontpoppen.

De tante van mijn vriend moest toen ongeveer achtendertig jaar geweest zijn. Ze was een flinke vrouw, zoals dat heette, het type dat in die tijd door de mannen werd geprefereerd. Er deden eerst ook wel wat kletspraatjes de ronde toen de vader van mijn vriend haar in huis nam, ze kwam namelijk uit de grote stad en ze wist zich moderner en stadser te kleden, en in een klein Achterpommers stadje was dat al verdacht. Het fijne van de zaak wist men niet; ze zou een liefdesaffaire hebben gehad of iets dergelijks, vertelde men, maar het bleven allemaal roddels, concrete feiten kon niemand noemen. En tegenover iedereen gedroeg ze zich onberispelijk, ook tegenover ons jongens.

Ze was een gevulde verschijning, iets boven gemiddeld postuur, met donker haar, niet direct zwart, maar daar naar zwemend. Het haar was in kroonprinsessedracht om haar hoofd gewonden... Ik stond als vastgevroren. Alles om mij heen vervaagde. Mijn ogen waren in de kamer. Ze stond nu half ontkleed in het licht. De lange witte batisten broek, aan de onderkant van de pijpen bijeengeregen met een blauw lintje, kwam tot onder haar knieën. Ik zag hem, ofschoon de broek ruim gesneden was, van boven om haar krachtige dijen spannen. Om haar taille was hij met een band dichtgesnoerd. Ik zag stevige kuiten die in zwarte kousen waren gestoken, naar onderen spits toelopend in hoge, van voren geronde, merkwaardig klein lijkende knooplaarsjes.

Ik had dat allemaal nog nooit in het echt gezien, het me telkens alleen maar in mijn fantasie voorgesteld. Ze bukte zich, raapte de rokken van de vloer op - haar volle vrouwenheupen tekenden zich even af, met het witte batist er als een strakke huid overheen - en gooide de rokken achteloos over een stoelleuning.

Het was doodstil om me heen. Als er op dat moment iemand aan was gekomen had hij me zonder meer gesnapt, want ik ging volkomen op in wat zich aan mijn opgewonden blikken vertoonde. Ze liep naar de waskom en weer terug. Daarop deed ze haar armen op haar rug en haakte iets los, tilde haar benen op en stapte uit de batisten broek. Haar hemd, wat verfrommeld, viel ruisend omlaag als een witte waterval. Het was tamelijk lang. Ze pakte de broek op en legde hem bij de rokken over de stoelleuning. Nu stond ze in haar hemd, corset en lijfje. Ze trok het lijfje uit en een tamelijk strak dichtgesnoerd corset kwam te voorschijn; je kon het vlaas er opzij letterlijk uit zien puilen ondanks het rijkelijk ruime hemd. Daarop legde ze haar armen over haar borst en begon met zichtbare moeite - ik kon haar bijna horen ademen - de haakjes van de met witte stof overtrokken baleinen los te maken. Het corset werd van boven vaneen getrokken. Het ging open en liet de grote borsten ietwat afhangend uitbollen, maar nog omlijst door de met strikjes en kant versierde hemduitsnijding, die naar beneden driehoekig toeliep.

Het corset legde ze bij de overige kledingstukken neer. Ze had nu alleen haar hemd nog aan. Ze aarzelde even, streek met haar handen over haar hoofd, alsof ze haar kapsel in orde wilde brengen, maar ook streek ze langs haar hemd naar beneden, als om het glad te wrijven - louter onbewuste bewegingen denkelijk. Toen ging ze op de rand van het bed zitten, schoof

de jurk die daar lag iets opzij, bracht haar handen nogmaals naar haar hoofd en trok een grote haarspeld uit haar haar. Zich daarmee weer vooroverbuigend, het ene been over het andere slaand, begon ze de knooplaarsjes los te maken. Ik keek in de half door haar kapsel aan het oog onttrokken halsopening van haar hemd, zag de volle borsten als rijpe vruchten omlaaghangen. Haar laarsjes had ze nu uitgetrokken en haar kousen naar beneden gerold. Op dat moment zag ik pas dat ze kousebanden droeg. Daarbij ontblootte ze, haar hemd een klein stukje omhoogschuivend, een deel van haar witachtig-roze dikke dijen, waarop de indrukken van de kousebanden nog te zien waren. Want het licht viel vol op haar daar op de rand van het bed. Ze hield even op, geeuwde nogmaals, streek met haar handen langs haar zij, zich uitrekkend - ik zag verrukt dat haar borsten onder het witte batisten hemd rechtop stonden als kleine bergjes. Opeens stond ze op, frunnikte weer aan haar schouders en kronkelde zich, met beide handen trekkend en hijsend, uit haar hemd.

Ik keek ademloos toe. Ik zag het weelderige, mollige, vol ontwikkelde vrouwenlichaam langzaam uit het witte omhulsel gestroopt worden. Het was net of ook de voorwerpen in de kamer dit schouwspel niet onberoerd liet. Rekte die stoel daarginds zijn leuning niet om beter te kunnen zien? Leek de lamp niet ineens te gaan flakkeren? Ademloos en met grote opwinding zoog ik alles in me op. Ik voelde me beklemd, maar ook verrukt. Dus zo ziet een vrouw er nu uit - die tweeledigheid!

Ze wendde zich van mij af en keerde me een magnifieke rug toe. In vervoering zag ik de brede roze rondingen van haar billen, waar een menigte grappige kleine groefjes in zaten. Ik zag de vetplooien zoals weelderige vrouwen die wel vaker hebben, en ik zag met gelukkige verbazing de donkere plek, die als een groot behaard hart van voren onder haar licht gewelfde buik zat.

Ze bewoog zich nu volkomen onbevangen, want hoe zou ze kunnen vermoeden dat iemand, laat staan ik, haar gadesloeg? Ze rekte zich uit, streek met haar handen langs haar lichaam en haar dijen, ging in haar volle lengte en vervolgens haar bovenlichaam ietwat vooroverbuigend voor de spiegel staan, bracht haar armen naar haar hoofd en begon haar haar los te maken. Hetzelfde donkere haar zat ook onder haar armen. Kleine oases leken deze behaarde plekjes te midden van een uitgestrekt duinlandschap van gladde vleesmassa's - alsof je je daar, dorstig na het doorkruisen van de hete, grote en kleine duinen, ter ruste kon leggen. Ze haalde de spelden uit haar haar en een paar hield ze er in haar mond, terwijl ze de andere op tafel neerlegde. Een soort haarrol legde ze er ook op neer; deze werden gedragen om het kapsel boller en hoger te laten schijnen. Het haar viel nu in strengen omlaag en bedekte de helft van haar bovenlichaam en rug. Een grote haarspeld was op de grond gevallen en ze bukte zich om hem op te rapen, waarbij ze met haar rug naar me toe stond. Ze vond hem niet dadelijk, en weer zag ik die donkere, bruinroze, hartvormige plek zich even tussen haar dijen uitstulpen...

Het was bijna alsof ik koorts had. Ik rilde van opwinding. Ik kon me er niet van losrukken. Het leek wel of ik betoverd was, hoe kwam het toch dat deze achtenswaardige burgelijke dame opeens zo heel anders aandeed? Had ze een gedaanteverwisseling ondergaan? Ik kende de tante van mijn vriend nauwelijks terug zoals ze daar onbevangen in evakostuum aan het redderen was. Met haar kleren was er ook iets anders weggevallen. Dit was de eigenlijke vrucht, het pure geslachtelijke wezen met alle uitgesproken kenmerken. Alles aan haar was ronding en roze, witte, bruinachtige vleestinten, bleekblauwe adertjes, die hier en daar door de huid heen

schemerden. Ook moest ik denken aan een paard, aan een geelachtig witte, izabelkleurige merrie. Zagen de billen er niet net zo uit? Het was mijn eerste belevenis met een naakte vrouw en ik was er tot in mijn diepste diepte door geschokt. Het was ongelooflijk. Ik voelde de man in mij ontwaken. Graag was ik daar bij haar in de kamer geweest, buiten zinnen, helemaal dol, en had haar willen strelen, kussen, - al die vleselijke rondingen, de plooien en het grote behaarde donkere hart, dat in het midden een beetje gespleten was. Mijn knieën begonnen te knikken. Ik kon mijn ogen niet van het tafereel afhouden.

Plotseling hoorde ik geluiden en stemmen. Dit keer drong het wel tot me door; half verdoof d, bevend maar toch zachtjes klom ik van mijn kist af. Maar op de een of andere manier was ik verstijfd. Ik bleef haken aan een spijker, viel en maakte kabaal. Het angstzweet (of was het nog de doorstane opwinding van de belevenis van daarnet?) brak me uit, en zo snel als ik kon schoot ik weer overeind. Rende zo snel ik kon naar het tuinhek en ging er in vliegende vaart vandoor. God zij dank was het daar een ongeplaveide weg zodat de zachte donkere aardbodem het geluid van mijn voetstappen absorbeerde. Uitgeput, ontdaan zelfs kwam ik thuis. Het beeld van de naakte, Rubensachtige vrouw kwam me achterna, en tot op dit moment ben ik nog niet over die eerste indruk heengekomen.

Ik wilde er ook helemaal niet overheen komen. In mijn brein is dit beeld lange tijd blijven hangen. Ik bedoel, het hangt er nog altijd, ik heb het later net zo levendig kunnen overbrengen alsof het nog maar net was opgehangen. En als ik tegenwoordig aan het schilderen ben, dan zie ik af en toe dat beeld in die door de petroleumlamp verlichte kamer weer voor me. Het was net of iemand die ik niet ken me een zinnebeeld had laten zien - iets eeuwigs - want zo lang ons bestaan voortduurt zal ook het zinnebeeld van de naaktheid blijven: de vrouw als de onvergankelijke bron en voortzetting van ons ras.

George Grosz
Enige activiteiten van de Dadaïsten
Vertaling Hans Hom

Artistiek gezien waren we destijds ‘Dadaïsten’.

Zo dat al iets tot uitdrukking bracht, was dat een reeds lange tijd gistende onrust, ontevredenheid en spotlust. Elke nederlaag, elke plotselinge overgang naar een nieuwe tijd baart dergelijke bewegingen. In een ander tijdsgewricht hadden we evengoed flagellanten kunnen zijn.

Dada, voor zover ik de geschiedenis er van ken, kwam uit Zürich. Tijdens de oorlog had daar een groepje schrijvers, schilders en musici het Cabaret Voltaire opgericht. Hugo Ball was er de leider van, geassisteerd door Richard Hülsenbeck, Hans Arp, Emmy Hennings en nog een paar internationale kunstenaars. Hun program was niet politiek in eigenlijke zin, het was modern futuristisch. De naam Dada vonden Ball en Hülsenbeck toen ze een willekeurig Frans woordenboek opsloegen en blindelings een woord prikten. Het woord was toevallig dada, oftewel hobbelpaardje.

Hülsenbeck bracht Dada naar Berlijn, waar het al dadelijk politieke trekken aannam. In Berlijn waaide een andere wind. De esthetische kant van de zaak werd weliswaar gehandhaafd, maar werd hoe langer hoe meer door een soort anarchistisch-nihilistische politiek naar de achtergrond gedrongen, waarvan de schrijver Franz Jung de voornaamste woordvoerder was. Jung was een Rimbaud-figuur, een vermetele, voor niets terugdeinzende avonturiersnatuur. Hij sloot zich bij ons aan, en met de krachtpatsersaard die hij had, beïnvloedde hij dadelijk de hele Dada-beweging. Hij was een stevige drinker en schreef ook boeken in een moeilijk leesbare stijl. Beroemd werd hij voor een paar weken toen hij met zijn helper, de matroos Knuffgen, midden in de Oostzee een stoomschip kaapte, dat koers liet zetten naar Leningrad en het de Russen schonk - in een tijd dat iedereen het al had over de ophanden zijnde zege van de communisten en er in Duitsland nog nauwelijks een overheid in de ware zin des woords bestond.

Jung deed zelden iets rechtstreeks; hij had altijd een paar vazallen om zich heen die voor hem door het vuur gingen. Als hij dronken was, schoot hij zijn revolver op ons leeg als een cowboy uit een Wildwestfilm, en zijn brood verdiende hij als een soort beursjournalist, gaf ook een tijdje in eigen beheer een blad uit dat zich met economische vraagstukken bezighield. Hij was een van de intelligentste mensen die ik ooit ben tegengekomen, maar ook een van de ongelukkigste.

Als Dadaïsten hielden we ‘meetings’, waarbij we in ruil voor een paar mark entreegeld niets anders deden dan de mensen de waarheid vertellen, dat wil zeggen, ze de huid vol schelden. We namen geen blad voor de mond. We zeiden: ‘U, ouwe hoop stront daar vooraan - ja, u daar met die paraplu, zakkenwasser!’ of: ‘Zit niet te lachen, stommeling!’ Zei er iemand iets terug, en natuurlijk deden ze dat, dan blaften we op kazernetoon: ‘Bek houwen of je krijgt op je lazerij!’ enzovoorts, enzovoorts...

Dat deed snel de ronde en weldra waren onze meetings en zondagmiddagmatinées uitverkocht en afgeladen met zich amuserende en zich ergerende mensen. Het ging zelfs zo ver dat we constant Sipo's in de zaal moesten hebben omdat de vechtpartijen niet van de lucht waren. Later werd het zo erg dat we telkens een speciale vergunning moesten halen bij het desbetreffende politiebureau. We namen gewoon alles op de

hak, niets was heilig voor ons, we spuugden op alles, en dat was Dada. Het was noch mysticisme, noch communisme, noch anarchisme. Al die richtingen waren immers toch nog ergens uitgegaan van een program. Maar wij waren het complete, pure nihilisme, en ons symbool was het niets, het vacuüm, het gat.

Tussendoor maakten we 'kunst'. Maar meestal ging het zo dat de 'kunst-act' werd onderbroken. Nauwelijks begon bij voorbeeld Walter Mehring op zijn schrijfmachine te rammen en daarbij iets van eigen hand ten gehore te brengen, of daar kwam ik of Heartfield of Hausmann achter de coulissen vandaan het podium op en riep: 'Ophouden! Je wilt die schaapskoppen daar beneden toch niet iets aan hun neus hangen, wel?' Dikwijls werd zoiets van tevoren afgesproken, maar vaker was het improvisatie, want omdat er altijd wel een paar gedronken hadden, was het ook bij ons voortdurend bal, wat dan eenvoudig coram publico, open en bloot op het podium verder werd gevierd.

Iets dergelijks als de beeldende Dada-'kunst' was er tot dan toe niet geweest. Het was de kunst (ofwel de filosofie) van de vuilnisbak. De leider van deze 'school' was een zekere Schwitters uit Hannover, die alles verzamelde wat hij op een wandeling of wat ook bij stortplaatsen, in afvaltonnen of God weet waar vond: verroeste spijkers, oude poetsdoeken, tandenborstels zonder haar, sigarenpeuken, oude fietswielspaken, een halve paraplu. Alles wat mensen als niet meer bruikbaar hadden weggegooid, vond in Schwitters een verzamelaar en werd door hem * fragment uit *Een klein ja, een groot nee; herinneringen*. Verschijnt najaar 1978 in Privé-Domein in de vertaling van Hans Hom.

op oude panelen of doeken geordend in kleinere, platte vuilnishopen, vastgeplakt of met ijzerdraad en touw bevestigd, vervolgens als ‘Merzkunst’ ten toon gesteld en ook gekocht. Vele critici, die voor geen goud achter wilden blijven, zwaaiden deze voor de gek houderij van het publiek lof toe en namen de zaak doodserieus. Alleen het gewone volk dat niets begrijpt van kunst, reageerde normaal en noemde de Dada-kunstwerken rommel, troep en rotzooi - waaruit ze ook bestonden.

Een van de hoofdwerken van deze school was een reuzenplastiek die ‘Duitslands grootheid en ondergang in drie etages’ heette en in werkelijkheid niets anders was dan wat je krijgt als je alle mogelijke soorten afval op een hoop kiepert en willekeurig door elkaar husselt. Dit ‘monument’ was het werk van een zekere Baader, die de titel Opperdada droeg. Deze had zich eens op mystieke wijze met de aarde verenigd, was in lichte mate lijdende aan godsdienstwaanzin en in hevige mate aan grootheidswaan - een echte gek; maar in die zonderlinge tijd onderscheidde hij zich nauwelijks van ons overige Dadaïsten, misschien niet eens van mij. (Tenminste niet volgens het oordeel van de vriendelijke kapitein-arts die me in dienst onderzocht en mijn tekeningen ‘totaal geschift’ vond, in ieder geval geschift genoeg om me aan een zogenaamde idiotentest te onderwerpen. Maar ik beantwoordde al die idiote vragen perfect...) Baader had ook de ‘Dadacon’ samengesteld, het geweldigste boek aller tijden, groter dan de Bijbel, bestaande uit duizenden grote, volgens het procédé van de fotomontage aaneengeplakte krantenpagina's. Deze methode was aangewend om bij het doorbladeren van het boek het gevoel teweeg te brengen dat het je duizelde - ‘want,’ zei Baader, ‘pas als alles in je hoofd rondtolt, kun je de Dadacon begrijpen.’

Dit was dus onze Opperdada, maar ook de rest van ons had titels en functies. Ik was bij voorbeeld de ‘Propagandada’, wat tussen mijn naam en het kleingedrukte zinnetje ‘Hoe denk ik morgen?’ op mijn visitekaartje stond. Mijn taak was om leuzen te verzinnen. Bij voorbeeld: ‘Dada is bij ons’, of Dada overwint’, of ‘Dada, Dada boven alles!’ We drukten deze leuzen op kleine stickers, en spoedig waren etalageruiten, cafétafeltjes, huisdeuren en dergelijke in heel Berlijn ondergeplakt. Het was waarlijk zorgwekkend. De *B.Z. am Mittag* bracht een heel artikel over het Dadaïstische gevaar. Trap op, trap af, links en rechts, onder en boven plakten we onze stickers. Als de kelner bij Kempinski, destijds de stamkroeg van de meer gefortuneerde Dadaïsten, de tafel afruimde, nam hij onze krankzinnige leuzen op lege borden en flessen en op de Havanna-sigarenkistjes mee. Zelfs op zijn fladderende rokpanden kon je vaak lezen: ‘Dada, een schop onder mijn kont, alsjeblieft, dat wil ik zo graag!’

Er zat natuurlijk meer achter dan alleen maar gein. Waar het op aan kwam was om zo te zeggen in diepe duisternis te werken. We wisten niet wat we deden; voor ons was het of we met lange stokken in de prut van een poel zaten te roeren, zonder enig doel. ‘Dada is zinloos’ was ook een van onze slagzinnen, en juist dat joeg de mensen tegen ons in het harnas. Een nieuwe beweging moest toch op de een of andere manier ergens zin hebben, vonden ze. Maar wij zeiden: ‘Nee, kijk maar, we roepen alleen maar wat rond in de bagger’ - alsof dat de een of andere zin zou hebben.

Verder behoorde tot de Dada-beweging in Duitsland ook mijn zwager Schmalhousen. Als zogenaamde Dadaoz is hij de Dada-historie ingegaan; ook voerde hij de titel van Dada-diplomaat en was als zodanig bij mij, de Propagandada, geattacheerd. Hij was van nature een perfectionist; hij ging altijd uiterst elegant

gekleed, haarscherpe vouwen in de broek, stijve Engelse hoed, wandelstok en gele handschoenen, waarmee hij een aristocratische noot in onze manifestaties bracht.

Nog iemand die zich bij ons aansloot was mijn goede oude vriend Rudolf Schuchter. Hij is een van de meest belezen schilders, beschikkend over een welhaast encyclopedische kennis. Toentertijd was hij nog ver verwijderd van zijn tegenwoordige religieuze bezinning en een vat vol tegenstrijdigheden. Hij houdt zijn kunst voor die van een buitenstaander, maar voor mij is hij dat helemaal niet. Ik zie in zijn werk eerder een voortzetting van een ‘romantisch-Duitse, middeleeuwse’ traditie. Op de eerste internationale Dada-overzichtstentoonstelling van 1919 in Berlijn trad hij echter niet als schilder of tekenaar, maar als superrealistische beeldhouwer naar voren. Zijn levensgrote en al even levensechte figuur van een generaal, die onzichtbaar aan de zoldering opgehangen hoog boven de hoofden van de geschokte en boze bezoekers zweefde, zou Castans Panopticum eer aangedaan hebben.

Al die vreemdsoortige bouwsels, collages en montages hadden destijds een ware schokkende werking op het publiek en de publieke opinie. Vooral de moderne kunstenaars waren bijzonder verontwaardigd, omdat hier niets meer serieus werd genomen of werd gerespecteerd. Zelfs de avantgarde werd gehoond. De hele manifestatie werd weldra een zaak voor de rechtbank, en dr. Burchardt moest de tentoonstelling sluiten en bovendien een boete betalen.

Wij hadden ook rijke vrienden die wel tegen een grapje konden en zich gaarne door de legendarische Dadaïsten te pakken lieten nemen. Ik herinner me er eentje die een Grunewald-villa had en daar diep onder een fabelachtige wijnkelder met een heel wegennet van vaten en kisten boordevol met de meest uigelezen wijnen. Deze onderaardse wijnstraten had hij vernoemd naar zijn Dada-vriendjes (zo liep hij bij voorbeeld de Georg Groszgang tussen de sherryvaten door) en op een motorfiets met schijnwerpers toerde hij er dan in rond. Een speciaal vervaardigd reuzenvat heette het Dadavat, waar een heerlijke piesporter inzat, die de kenners onder ons als een echt ‘Dadaïstisch wijntje’ wisten te roemen.

Een zekere dr. Dohmann, huidarts van professie en dus geen Dadaïst in orthodoxe zin, was onze huiscomponist. Zijn Dadatonen werden nooit op papier gezet, hij improviseerde uitsluitend. Bovendien schreef hij onder de naam Daimonides

groteske gedichten en was een van de weinigen die jazzmuziek op de piano kon spelen. Op een avond ging ik met Daimonides naar Hotel Adlon; in 1919 was dat het hoofdkwartier van de Amerikaanse journalisten. Er werd een ‘party’ gegeven. De gastheer, die Benny werd genoemd, zat met zijn benen over elkaar geslagen op de piano en speelde op zijn viool ‘Everybody shimmies now-’.

Zijn vrouw begeleidde hem. Overal stonden glazen en asbakken vol peukjes; op de tafel stonden Havanna's, sigaretten, twee langhalzige flessen Rijnwijn in het ijs, een voor een kwart gevulde fles Black & White en een fles cognac.

Een reusachtige blikken bus bij de piano zou volgens zeggen vol zitten met scheepsbischuit. (In Duitsland was alles nog op de bon.) Later werden taxi's besteld en reden we allemaal naar een clandestiene dansgelegenheid bij de Weidendammer Brücke; tegen vieren dirigeerde Benny het aanwezige orkestje en instrueerde de pianist in de ragtime.

Deze Amerikaan heette Ben Hecht en was wellicht de eerste die na de oorlog naar Berlijn kwam na de militairen van de Entente-commissie. Een grote Amerikaanse krant betaalde hem een heleboel dollars uit om ter plekke na te gaan of wij echt zo walgelijk waren als Raemaekers ons had afgeschilderd, en of onze republiek wel een echte republiek was en geen nieuwe truc van de Duitse generale staf - ook al gezien de geruchten die de ronde deden dat niet de keizer de wijk had genomen naar Nederland, maar een dubbelganger van hem, die de slimme Ludendorff in diens plaats had laten gaan, en dat Ludendorff als eenvoudig mijnwerker in een oude, voor dit doel ingerichte mijn reeds een contrarevolutie voorbereidde. Men fluisterde dat hele infanterieregimenten bij het uitbreken van de revolutie in één klap door de aardbodem waren verzwolgen en niet meer voor de dag gekomen waren; verklaringen die dit terugvoerden tot de nieuwe, zware granaten, waarvan de trechters de infanteriesoldaten met hele groepen tegelijk gewoon hadden opgeslokt, liet men buiten beschouwing. Het volk is nu eenmaal gek op sprookjes en legenden. Het hielp geen snars dat de nieuwe meesters druk in de weer waren met statistieken en goedkoop marxisme; het volk wilde een mythische verklaring horen voor het onbegrijpelijke. Maar op dat moment was er niemand die dat kon - de grote dagdromers beleefden hun opkomst pas later... En om over die duistere kant, die mijn volk, het Duitse volk, wel altijd zal aankleven - om deze duistere kant te doorgronden en daarover de Amerikaanse krantelezer helder en overzichtelijk te informeren, was Ben Hecht hier naar toe gekomen.

Wij werden spoedig goede vrienden. Hij nam als eregast deel aan een befaamde Dada-manifestatie: een wedstrijd tussen zes schrijfmachines en zes naaimachines, verbonden aan een scheldtoernooi. Op deze avond werd hem ook de ‘oorkonde’ van ‘Ere-dada’ verleend - een zwart geschilderd, voor de helft met zand gevuld bierglas; maar tijdens de na afloop van iedere Dada-opvoering volgende kloppartij tussen Dadaïsten en verontwaardigde toehoorders werd het symbool de toekijkende Ben uit de handen gerukt en als slagwapen aangewend, waarbij het helaas in scherven ging. Een nieuw erebierglas mochten we Ben niet geven; volgens de strenge, in de Dadacon neergelegde reglementen van de beweging kon dat pas weer na verloop van vijfenzestig jaar...

De Dadacon werd Ben later te koop aangeboden, voor de spotprijs van 25000 dollar. Hij wilde er echter maar de helft voor geven, en na lang heen en weer gepraat

ging de hele zaak niet door. De Dadacon zou ten slotte door de Opperdada in de omgeving van zijn huis in Lichterfelde-Oost zijn begraven.

Ben Hecht ging terug naar Chicago, schreef succesvolle boeken, verachtte het literatuurbedrijf, wendde zich tot de film en werd een van de bestbetaalde draaiboekauteurs van Amerika, met de bijnaam 'de Shakespeare van Hollywood'. Wanneer we elkaar zo eens per jaar zien, wisselen we altijd eerst een paar herinneringen uit aan Berlijn - het krankzinnige, verlopen, fantastische Berlijn van vlak na de Eerste Wereldoorlog.

Michel Leiris' merkwaardige ego-dokument
Martin Ros

De in 1901 geboren Michel Leiris is schrijver en ethnograaf. Hij heeft deelgenomen aan de surrealistische beweging maar brak daarmee in 1929. Hij nam in het begin van de dertiger jaren deel aan expeditites in Afrika en heeft verscheidene functies bekleed in het Parijse Musée d'homme. In 1930 al begon hij aan zijn autobiografie, die in 1939 werd gepubliceerd als *L'âge d'homme, preaedé de de la littérature considerée comme une tauromaohie*. Deze eerste beknopte balans van zijn leven wordt in zowel structureel als stilistisch sterk gewijzigde vorm voortgezet in *La règle du Jeu*, verzameltitel voor *Biffures* (1948), *Fourbis* (1955), *Fibrilles* (1966) en *Frêle bruit* (1976. Van *L'âge d'homme* verschijnt dit najaar een Nederlandse vertaling van Kees Jongeburger in Privé-Domein. Jongeburger heeft in Maatstaf, juli 1977 een uitvoerig essay over Leiris en zijn werk gepubliceerd. Hetzelfde deden Ieme van der Poel (NRC Handelsblad, 6 juni 1977) en Rein Bloem (Boekenbijlage Vrij Nederland, 29 mei 1976). Veel informatie verschaft ook het speciale Leirisnummer van Le Monde des livres van 30 januari 1976 onder de titel Michel Leiris, poète de l'autobiographie. Er zijn ook al diverse boeken over Leiris' werk verschenen zoals van Philip Lejeune, M. Nadeau, P. Chappuis, J. Mehlman en R. Brechon, waarvan vooral het laatste boek - *L'âge d'homme de Uiahei Leiris* - een voortreffelijke toelichting geeft op Leiris' zeer eigenzinnige uitgangspunten tot wat wel een van de merkwaardigste éen der meest originele ego-documenten uit de moderne literatuur kan worden genoemd.

Michel Leiris door Pablo Picasso/1963

Arena *het terrein van de waarheid*[*] Michel Leiris Vertaling E. Jongeburger

Met betrekking tot de liefdesdaad - of eerder tot het bed waarin deze zich afspeelt - zou ik de uitdrukking ‘het terrein van de waarheid’ willen gebruiken, de naam die men bij het stieregevecht aan de arena geeft. Net zoals de *matador*, de ‘doder’ toont wat hij waard is als hij alleen tegenover de stier staat (wat in het taaleigen van het stieregevecht zo goed weergegeven wordt door de term ‘ingesloten zijn’) zo staat ook in het geslachtsleven de man oog in oog met een werkelijkheid als hij alleen is met de partner die hij moet domineren. Ik die me maar nauwelijks opgewassen voel tegen alledaagse problemen, die behalve als ik bang ben het gevoel heb dat ik in de vaagste onwerkelijkheid rondspartel, ik ben gek op stieregevechten, omdat ik - in tegenstelling tot wat ik ervaar bij toneel - of zelfs circusvoorstellingen, waarin alles aan waarde inboet door de identieke herhaling avond aan avond en door het voorziene, het stereotiepe ervan, hoe groot ook het gevaar is - het gevoel heb dat ik iets werkelijks zie: een ter dood brenging, een *offer* dat echter is dan welk eigenlijk godsdienstig offer ook, omdat hij die het offer brengt voortdurend bedreigd wordt door de dood, een werkelijke stoot - hij kan op de horens genomen worden - in plaats van die magische, dus fictieve dood waaraan wie dan ook die zich al te plotseling aan het bovennatuurlijke waagt zich blootstelt. Het is niet belangrijk of de *corrida* wel of niet afstamt van de stieregevechten op Kreta, van de godsdienst van Mithra of een andere godsdienst waarbij runderachtigen gedood worden; waar het om gaat is te bepalen hoe het komt dat zij gepaard gaat met een *offer* dat er veeleer dan het in het oog lopende sadistische aspect een hartstochtelijke waarde aan geeft doordat de verwarring die ontstaat in aanwezigheid van het heilige verband houdt met de geslachtelijke emotie.

De *corrida* is in de eerste plaats een soort mythisch drama met als onderwerp: het Beest getemd en vervolgens gedood door de Held. De goddelijke momenten - als men het gevoel heeft te wankelen aan de rand van een afgrond en duizelt van afschuw en genot tegelijk - zijn die waarop de *torero* met de dood speelt, haar betovert en er slechts als door een wonder aan ontsnapt; zo wordt hij tot de Held in wie een hele menigte zich inleeft, die door hem een onsterfelijkheid, een eeuwigheid beleeft die des te duizelingwekkender is daar zij slechts aan een zijden draad hangt.

Voor wat betreft het Beest is er de gedachte dat het onverbiddelijk ten dode opgeschreven is; de toeschouwers zweren samen en communiceren, allen hebben deel aan de moord; zij juichen de doder toe of jouwen hem uit als zij hem niet groot genoeg achten om zich met hem te identificeren; zij moedigen hem aan met hun ‘Clé!’ dat niet gezien moet worden als een beloning maar als een aanmoediging, net zoals men tijdens een bevalling kan schreeuwen om een vrouw bij te staan.

Stormend van mantel naar spies, van spies naar man die zich omtovert tot mantel, van man naar banderilla, van banderilla naar degenstoot, van degenstoot naar dolkstoot is het grote beest weldra nog slechts een hoop dampend vlees. Als er niets anders was dan die min of meer verleidelijk opgesierde moord zou de *corrida* niet die bovenmenselijke schoonheid hebben die berust op het feit dat er tussen de doder en zijn stier zowel samensmelting als strijd is (het beest omvat door de bedrieglijke

* fragment uit *L'âge d'homme,* waarvan dit najaar een vertaling verschijnt in Privé-Domein van E. Jongeburger.

mantel, de man omsloten door het beest dat om hem heendraait) net zoals in liefdesgebeuren en offerceremonies; ook daar bestaat een nauwe band met het slachtoffer: van de priester en de aanwezigen in dat beest dat hun bode is bij de hogere machten en ook daar gebeurt het meestal dat men zijn substantie tot zich neemt door het eten van zijn dode vlees.

Het huidige ceremonieel van de *corrida's* kan men nauwelijks interpreteren als een rechtstreeks overblijfsel van een religie. Het is bekend dat de corrida aanvankelijk een ridderlijk vermaak was, vergelijkbaar met steekspelen en dat voor Pedro Romero, Costillares en Pepo Hillo - de professionele torero's die omstreeks het begin van de vorige eeuw de spelregels van het moderne stieregevecht uitwerkten - alles veel ruwer toeging. Toch zijn er enkele feiten die duidelijk pleiten voor een interpretatie als offerceremonie.

Ten eerste het feit dat de grote corrida's samenvallen met de plaatselijke *fiesta's* op godsdienstige feestdagen. Vervolgens het gebruik van speciale, glinsterende kostuums die men ‘lichtkostuums’ noemt, die iets gewijds hebben en van de hoofdrolspelers een soort priesters maken. Er is zelfs een bijzonderheid die aan de tonsuur doet denken, de ‘coleta’, een klein knotje (nu een soort pruikje) dat de torero's dragen als kenmerk van hun beroep.

Bij nadere beschouwing wordt men getroffen door het minutieuze karakter van de ‘etiquette’, vooral met betrekking tot het doden zelf. Voor wat betreft hen die actief zijn, kan men vaststellen dat in tegenstelling tot de spelregels

van sporten, waarbij veel toegestaan en relatief weinig verboden is, het stieregevecht de stierenvechter slechts een klein aantal handelwijzen toestaat, terwijl betrekkelijk veel verboden is. Men heeft dan ook sterk de indruk niet met een sport, een vrij los geheel van regels te maken te hebben, maar met een magisch gebeuren, waarvan het verloop tot in de kleinste bijzonderheden geregeld is, waarbij allerlei problemen van 'etiquette' en stijl de onmiddellijke doeltreffendheid in gevaar brengen. Voor wat betreft het publiek geschiedt het doden in een duidelijk plechtige sfeer. Of de matador nu door het publiek toegejuicht wordt als held en groot kunstenaar of uitgefloten en verontwaardigd uitgejouwd wordt omdat hij niet volgens de regelen der kunst gedood heeft maar eenvoudigweg vermoord, of men de stier prijst om zijn dapperheid of uitscheldt om zijn lafheid, vast staat dat de houding van het publiek op dat moment religieus is: een levend wezen heeft de dood gevonden; hiervoor pleit ook het feit dat in sommige *plaza's* iedereen gaat staan zodra het dier neerstort, om pas weer te gaan zitten als de volgende stier de arena inkomt.

Nog andere gebruiken kunnen in dat verband genoemd worden, zoals het 'alternative', de wijding van de nieuwe *matador* door een van zijn mentoren, lijkend op de ridderslag; dat van de stierevechter die het dier dat hij gaat doden opdraagt aan een persoonlijkheid aanwezig in de arena, aan het gehele publiek, aan de stad waarin het feest plaats vindt (waarbij de aangeboden stier in eigenlijke zin tot een *slachtoffer* wordt), of ook dat van het opeten van de geslachtsdelen van het gedode beest, een gewoonte die recent schijnt te zijn en die in zwang geraakt is bij sommige overtuigde liefhebbers die zich deze op hun plaats in de arena laten brengen om ze op te eten terwijl ze naar de andere gevechten kijken; zo geven ze zich met het kadaver van de gedode stier over aan een soort ritueel festijn, alsof ze zich de kracht van het beest dachten toe te eigenen.

Het indrukwekkende karakter van het stieregevecht is nauw verbonden met de religieuze aard van de ceremonie (die consequenter is dan alle rituelen van de moderne westerse godsdiensten die hun diepe betekenis verloren hebben door het offer nog slechts in symbolische vorm te aanvaarden) en ik geloof dat het kan ontroeren, ongeacht de kwaliteit van het gevecht. Waar het om gaat is dat het dier gedood wordt met inachtneming van nauw omschreven regels en dat hij die de stier doodt dat doet met gevaar voor eigen leven.

Van de zes gevechten die ik tot nog toe heb mogen bijwonen was het eerste, in de Romeinse arena van Fréjus, ronduit waardeloos: te jonge of te oude torero's, grote kalveren die afgemaakt werden als in een slachthuis, soms pissend en loeiend van angst. Onder de toeschouwers ging het te pas en te onpas 'Spaans' toe. Een scheidsrechter liet de staart van een redelijk gedood dier afsnijden, een overdreven eerbewijs voor de matador die hem op zijn beurt hoffelijk toewierp aan een vrouw in de loges. Deze viel flauw, werd bijgebracht door de omstanders, die het trofee in een oude krant wikkelden en haar uitlegden hoe fijngevoelig het gebaar van de matador wel was. Het tweede (een schijngevecht in Frans Catalonië, in Saint Laurent de Cerdan) was lachwekkend maar ontroerend. Ter inleiding werden op het dorpsplein waar het gevecht zou plaatsvinden Catalaanse dansen uitgevoerd, begeleid door de zonnige klanken van de blaasinstrumenten die men *tenoras* noemt.

Hotelkamers waren voor deze gelegenheid in loges veranderd, de balkons hingen vol met sjaals. Geestdriftige toeschouwers die voor de eer een kokarde wilden bemachtigen werden onder de voet gelopen. Het meeste succes boekte een

slagersjongen. Er werd gecollecteerd ten bate van de torero, om zijn broek te vervangen die door een stoot van de horens gescheurd was. Het derde, in Saragossa, was een *novillada* (een gevecht volgens de regels maar met jonge stieren of dieren die ongeschikt waren bevonden voor een grote corrida). Ondanks de middelmatigheid van dit schouwspel voor gereduceerde prijzen was het gevecht fascinerend: een zekere Fidel Cruz werd twee keer op de horens genomen, zag groen en geel, maar slaagde er toch uiteindelijk in met een goede *dexcabello,* een stoot in de nek die het ruggemerg doorsnijdt en de stier als de bliksem treft, een eind aan het gevecht te maken.

Een angstig dier sprong haast midden in het publiek. Een erg jonge stiere

die mooi met de mantel zwaaide, werd uitgefloten na keurig een helaas te zwak beest, waarvan het publiek de afkeuring geëist had, gedood te hebben. Aan het eind van het gevecht regende het kussens; na zijn tegenstander de genadeslag toegebracht te hebben vertrok hij, gesteund door zijn vrienden, snikkend met zijn baret voor zijn gezicht. Tussen de bedrijven door een loting, midden in de arena, met behulp van een aan een zwengel rondgedraaid tonnetje vol nummers. Tot besluit van het feest voerde de politie een charge met de wapenstok uit om de menigte arena te verdrijven na het incident met de Andalusiër. Het vierde vond plaats in Barcelona in de 'Monumental', een plaza vol reclames, een soort Vel'd'Hiv*. Twee *matadors* de één een Mexicaan, de ander een Bask - deden hun best Mexicaan, de ander een Bask - deden hun best met moeilijke dieren; niemand vond het vreemd dat een muziekkorps van het Rode Kruis als orkest fungeerde. Het was een lastig en gevaarlijk, maar toch eentonig en naargeestig gevecht. De twee laatste heb ik verleden zomer gezien - het ene in Vitoria met Joaquim Rodriguez CACANCHO (een hooghartige zigeuner die even bekend stond om zijn elegantie als om zijn taltijke aanvallen van paniek), Pepe BIENVENIDA (een torero met een verfijnde en klassieke stijl), Luis Comez EL ESTUDIANTE (een student in de medicijnen die stierevechter was geworden, kaarsrecht, slank, aristocratisch), Louis Castro EL SOLDADO (een Mexicaan van een indrukwekkende dapperheid, een woeste dierentemmer) - het andere in Valencia met Rafaël Ponce RAFEALILLO (dat wil zeggen de kleine Rafaël) afkomstig uit de stad zelf en door de pers unaniem als wonderkind beschouwd. Deze laatste gevechten waren in alle opzichten bewonderenswaardig; zij hebben

me geestdriftig gemaakt maar mijn visie is er niet door veranderd. Alle corrida's die ik bijgewoond heb zijn voor mij even opwindend geweest, behalve een gevecht waarbij de stier niet gedood werd. Niet het schouwspel is dus het belangrijkste maar het karakter van offer, de strakke gebaren onder dreiging van de dood en met de bedoeling te doden.

Als ik een stieregevecht bijwoon heb ik de neiging me te identificeren met de stier op het moment dat de degen in zijn lijf gestoken wordt of met de matador die het risico loopt gedood (of misschien ontmand?) te worden door een stoot van de horens, juist op het moment dat hij zijn mannelijkheid het duidelijkst toont.

De afbeelding van Lucretia, treurend nadat zij verkracht is door haar zwager, de vechtjas Sextus Tarquinius, raakt dus bij mij een gevoelige snaar. Ik kan mij de liefde niet anders voorstellen dan te midden van kwellingen en tranen; er is niets dat me zo ontroert en aantrekt als een vrouw die huilt, of het moest dan Judith zijn met haar ogen die alles schijnen te willen vermoorden. Herinneringen aan *verwonde vrouwen* gaan terug tot mijn prilste kinderjaren.

Eindnoten:

* overdekte wielerbaan in Parijs.

Custine & het Rusland dat nooit verandert
Martin Ros

In 1843 verscheen er in Frankrijk een omvangrijk verslag van een reis van twee maanden door Rusland: *La Russie en 1839*. De schrijver ervan, Astolphe marquis de Custine, had er een doorslaand succes mee. Het uit vier delen van elk vierhonderd pagina's bestaande werk kon binnen enkele jaren vijf maal worden herdrukt. In België verscheen zelfs een pirateneditie en de vertalingen meegerekend (Engels, Zweeds, Duits) moeten er zo'n kleine kwart miljoen exemplaren van zijn verkocht. In Rusland kon het boek niet verschijnen want het werd van stond af aan als een schandelijk anti-Russisch schendstuk beschouwd, waartegen dan ook binnen enkele jaren door het tsaristische bewind geinspireerde contra-pamfletten werden gepubliceerd. Pas in 1930 kon er een Russische vertaling verschijnen, maar deze uitgave is nergens meer te vinden en er is nooit meer een nieuwe Russische editie kunnen verschijnen. Want, noteert Karel van het Reve in zijn lange inleiding bij de Privé Domein-uitgave - een vertaling van een in 1975 onder de titel Lettres de Russie verschenen keuze van de historicus Pierre Nora - in het Rusland van Brezjnev is al evenmin als in het Rusland van Tsaar Nicolaas I plaats voor wat Alexander Herzen zo geestdriftig genoemd heeft: ‘het beste en interessantste buitenlandse boek over Rusland.’

Natuurlijk stonden er in het boek van Custine, die geen slavist was, geen Ruslandkenner en die het land slechts twee maanden bezocht, onnauwkeurigheden en dingen die niet klopten. Maar waar het om gaat formuleerde hij zelf treffend in een antwoord-bij-voorbaat aan de kritiek: ‘j'ai mal vu, mais j'ai bien deviné - slecht gekeken maar goed gezien.’ Waar dan nog bijkomt, dat deze gauw op zijn tenen getrapte, rancuneuze, kwaaddenkende, sombere en verkrampte markies die er op een merkwaardige manier in slaagde tegelijk royalist én liberaal te zijn, erg goed schrijven kon, zo goed zelfs, dat zijn boek vaak geplaatst wordt naast het enkele jaren na La Russie en 1839 verschenen werk van Tocqueville over Amerika. In beide boeken werd op verbluffend - visipnnaire wijze voorspeld wáár het in de verre toekomst met de Amerikaanse en Russische machtsvorming in de wereld op zou uitlopen...

Karel van het Reve heeft zestien zaken genoteerd in zijn inleiding, die een samenvatting geven van de uitermate originele observatie die Custine over Rusland maakt. Een observatie die op zichzelf voor de hand ligt voor iedereen, die ook thans Rusland bezoekt, maar die nog nooit op zo'n treffende wijze in één boek, aan de hand van het ene onweerlegbare voorbeeld na het andere, werd geformuleerd. Van het Reve noemt onder meer Custine's scherpe signaleren van de gevoeligheid van de Russische overheid en van het Russische publiek voor de mening van buitenlanders, náást accepteren van algemene politieke en mentale ellende in Rusland. De staat van beleg is de normale toestand, afwezigheid van enig gevoel voor rechtvaardigheid manifesteert zich continu. In Rusland is iedereen, als het op het uiten van een mening aankomt, een slaaf, een hielenlikker naar boven en een trapper naar beneden. Het verschijnsel van de ‘unperson’ is sedert het toerisme, dat Custine aantrof, tot en met Brezjnev onveranderd gebleven. Wie uit de gratie valt, valt ook meteen met huid en haar uit de gehele Russische geschiedenis weg. Na Chroestjovs val in 1964 kwam ook de naam Chroestjov in de opera Boris Goedonov van Moesorgski te vervallen, ook als was de Chroestjov dáárin slechts een onbetekenende

vroeg-zeventiende-eeuwse edelman. Van het Reve wijst voortdurend op de frappante actualiteit van Custine's opmerkingen, rede ook waarom de Rusland-kenner George Kennan het boek van Custine ‘een voortreffelijk boek over het Rusland van Stalin en geen slecht boek over het Rusland van Kosygin en Brezjnev’ heeft genoemd. Bij Custine komen we al *het ijzeren gordijn* tegen en het verschijnsel, dat je in Rusland nooit alléén bent als je iets bezichtigt. De Russische tyrannie is een uniek historisch verschijnsel, omdat de tyrannie van het Russische despotisme een *permanente revolutie* is. In Rusland heerste en heerst het Grote Liegen, waardoor bv rampen verborgen blijven en moorden regelmatig werden als de bewegingen van een regiment soldaten. Als het deksel eventjes van de put zou gaan, stelt Custine, zou de wereld schrikken van de stank. De Russische pers was toen al zo onbetrouwbaar als nu: er staan ontzettend veel dingen in de kranten waar niemand op de wereld in geinteresseerd is, werkelijke informatie van belang ontbreekt. Custine signaleert het gruwelijke verschijnsel dat de slaven van het despotische regiem nog *dankbare slachtoffers* zijn ook, d.w.z. de slavernij niet meer van zich kunnen en willen afschudden, ook als ze ver buiten het bereik daarvan zijn. Op een verbijsterende manier slagen Russen bij hoog tot laag er in de leugen een speciale rol in hun bestaan toe te bedelen, ter redding van hun eigen hypocriete waardigheid. Van het Reve besluit met deze conslusie:

Custine's Moskou blijkt op verbijsterende wijze identiek aan het Nieuwe Moskou: het is

altijd goed om te weten dat er een maatschappij bestaat waar geen enkel geluk mogelijk is of het nu een tsaristische of een communistische maatschappij betreft. Want de mens kan krachtens zijn natuur niet gelukkig zijn zonder vrijheid.

Astolphe marquis de Custine had nóg enige rede om argwanend te staan tegenover recht en rang van de openbare mening. In 1824 had hij, al jarenlang 'lijder aan een kwaal die ik onmogelijk kan bekennen' een avontuur met een gardekannonnier, dat hem op een overval door 'kameraden' kwam te staan. Niet alleen werd Custine vreselijk toegetakeld, via pers en mondgerucht liep het ook uit op een schandaal, dat Custine voorgoed een buitenstaander en 'een gevaarlijke sybariet' maakte. Hij werd geboren in 1790 en over zijn jeugd viel al de moordenden schaduw van de revolutie. Zowel zijn grootvader als zijn vader - die zijn vader was komen verdedigen - stierven op het schavot van de beroepsmoordenaar Fouquier - Tinville. Astolphe's moeder Delphine de Custine, ontsnapte aan de dood door het onder meer met haar cipiers aan te leggen. Een van hen verstopte het dossier van de burgeres Custine, zodat deze niet aan de beurt kwam ter onthoofding. Delphine de Custine zal later een zekere vermaardheid verwerven als minnares van Chateaubriand, die zelfs stukken uit zijn autobiografie komt voorlezen op het Normandische kasteel, waar Astolphe zich in 1821, na zijn huwelijk, heeft gevestigd.

Zowel Astolphe's huwelijk als zijn schrijverscarrière mislukken. Zijn romans en toneelstukken worden ongunstig besproken en slecht verkocht. In 1838 publiceert hij een boek met ervaringen over een reis door het Spanje van Ferdinand VII, dat onder meer Balzac stimuleert tot het advies aan Custine zich in dit genre te specialiseren. Custine doét het en als hij in 1857 sterft is hij tóch een beroemd schrijver, al zal dit schrijverschap altijd in één adem genoemd worden met slechts één boek: de brieven uit Rusland.

* Custine is een onder - genre als genie, een genie waarvan het dandysme haakt naar het ideaal der veronachtzaming. Zijn romantisch vuur, zijn openhartige spot, zijn absolute en nonchalante persoonlijkheid zijn niet acceptabel voor de gevoelens van de grote meute en deze unieke schrijver had dan ook alle tegenstroom die zo'n talent verdiende

- Baudelaire.

* Een requisitoire in grote-stijl, dat werd neergelegd door een liberale aristocraat in het midden van de vorige eeuw maar dat beter schijnt te passen op het Rusland van Stalin en zelfs van Brezjnev dan op het rijk van de tsaar. Met *La Russie en 1839* heeft Custine op zijn manier een Reis naar het einde van de nacht geschreven. - Pierre Nora.

Custine in 1846, akwarel door de Comtesse de Menou

Astolphe Marquis de Custine
Ik sta in voor de juistheid van de feiten*
Vertaling Carly Misset en Anton van der Niet

Sint-Petersburg, 29 juli 1839

Uit de nieuwste inlichtingen die ik vanmorgen heb kunnen inwinnen over de ramp in verband met het feest van Peterhoff blijkt dat deze groter is dan ik veronderstelde. Wij zullen trouwens precies weten hoe deze gebeurtenis zich heeft toegedragen. Ieder ongeluk wordt hier als een staatszaak behandeld.

...Overigens schiet de geheimhouding die de politie meent te moeten betrachten met betrekking tot ongelukken die volkomen los staan van de menselijke wil haar doel voorbij, daar zij de verbeelding vrij spel geeft.

...Zo zegt de een dat er eergisteren niet meer dan dertien mensen zijn omgekomen, terwijl anderen het over twaalfhonderd, tweeduizend en weer anderen het over honderdvijftig slachtoffers hebben: stelt u zich voor hoe onzeker wij over alles zijn, immers de juiste toedracht van iets dat om zo te zeggen onder onze ogen is gebeurd, zal altijd onduidelijk blijven, zelfs voor ons.

Ik verwonder mij nog voortdurend wanneer ik dit volk hier zie dat zo onbezorgd is dat het rustig leeft en sterft in het schemerduister waarin het door de politie van zijn meesters wordt gehuld. Tot op heden meende ik dat de menselijke geest net zo min buiten waarheid kan als het lichaam buiten lucht en zon; mijn reis door Rusland leert mij anders... Hier betekent liegen de maatschappij beschermen, de waarheid zeggen betekent de staat omver werpen.

Ziehier twee voorvallen waarvan ik u verzeker dat zij waar gebeurd zijn:

Negen mensen van dezelfde familie en uit hetzelfde huis, sinds kort uit de provincie in Petersburg aangekomen, meesters, vrouwen, kinderen, bedienden, waren zo onvoorzichtig geweest scheep te gaan op een open boot, te rank om op zee te kunnen varen; de wind stak op: niet een van hen heeft men weergezien. Drie dagen zoekt men nu al de kust af en vanochtend had men nog geen spoor gevonden van deze ongelukkigen die alleen door hun buren gemist worden, want zij hebben geen verwanten in Sint-Petersburg. Ten slotte is hun bootje teruggevonden; het was omgeslagen en gestrand op een zandbank dichtbij de oever, drie mijl van Peterhoff en zes van Petersburg. Van de opvarenden geen spoor, van de matrozen noch van de passagiers. Dat zijn dus zeker negen doden, de zeelieden niet meegerekend; en het aantal bootjes dat op dezelfde manier is vergaan, is groot. Vanochtend is de deur van het lege huis verzegeld. Het staat naast het mijne, zonder die omstandigheid zou ik u deze gebeurtenis niet hebben verteld, want ik zou het niet geweten hebben, zoals ik van zoveel gebeurtenissen onkundig ben. De politieke schemering is ondoorzichtiger dan die van de poolhemel. Niettemin zou, alles welbeschouwd, men met openheid meer bereiken, want wanneer er weinig voor mij verborgen wordt gehouden, vermoed ik veel.

Hier volgt het andere voorval van de ramp van Peterhoff:

Drie jonge Engelsen, van wie ik de oudste kende, waren sinds enige dagen in Sint-Petersburg. Hun vader is in Engeland, hun moeder wacht op hen in Karlsbad.

* fragment uit *Brieven uit Rusland,* dat dit najaar met een inleiding van Karel van het Reve zal verschijnen in Privé-Domein. Nederlands van Carly Misset en Anton van der Niet.

De dag van het feest schepen de beide jongsten zich in zonder hun broer die op hun dringend verzoek om mee te gaan antwoordt dat hij niet nieuwsgierig is... Terwijl hij dus voet bij stuk houdt, ziet hij de kleine boot met zijn beide broers vertrekken die hem toeroepen: ‘Tot morgen...!’ Drie uur later waren beiden omgekomen samen met enkele vrouwen, een paar kinderen en twee of drie mannen die eveneens aan boord waren; een matroos van de bemanning, een goed zwemmer, wist zich als enige te redden. De ongelukkige overlevende broer, die zich bijna schaamt niet dood te zijn, is ten prooi aan een moeilijk te beschrijven wanhoop. Hij maakt zich op om zijn moeder het nieuws te gaan brengen. Zij had hun geschreven het feest van Peterhoff niet te laten lopen, waarbij zij hun zei toch vooral toe te geven aan hun nieuwsgierheid als zij hun reis wilden voortzetten, met de herhaalde verzekering dat zij geduldig op hen zou wachten in Karlsbad. Was zij veeleisender geweest, dan had zij wellicht hun leven gered.

Kunt u zich de talloze verhalen, de discussies, de ontelbare praatjes de gissingen, de kreten voorstellen waartoe soortgelijke gebeurtenissen in ieder ander land dan dit, en vooral in het onze, aanleiding zouden geven? Hoeveel kranten zouden niet zeggen en hoeveel stemmen zouden niet herhalen dat de politie nooit haar plicht doet, dat de boten slecht zijn, de schippers gierig en dat de autoriteiten, in plaats van het gevaar tegen te gaan, het nog erger maken door hun zorgeloosheid of hun hebzucht. Men zou daaraan toevoegen dat het huwelijk van de grootvorstin onder droevige voortekenen is gevierd, als zoveel vorstelijke huwelijken, en dan zou er een vloed van datums, toespelingen, citaten volgen... Hier niet!!! Een stilte angstwekkender dan de ramp zelf!... Twee regels in de krant zonder enig detail, en aan het hof, in de stad in de salons van de grote wereld, geen woord;

als daar niet wordt gepraat, wordt ergens anders helemaal niets gezegd: er zijn in Sint-Petersburg geen cafés om er niet -bestaande kranten te becommentariëren; de kleine ambtenaren zijn banger dan de hoge heren en wat men bij de superieuren niet durft te zeggen wordt nog minder bij de ondergeschikten gezegd. Blijven over de kooplieden en de winkeliers: die zijn sluw zoals alles wat in dit land wil leven en welvarend zijn. Als zij over ernstige en dus gevaarlijke onderwerpen praten, gebeurt dat alleen fluisterend en onder vier ogen.

...De Russen doen altijd kruiperig: soldaten van een kazerne of van de kerk, spionnen, cipiers, beulen, in dit land doen allen meer dan hun plicht: zij doen hun werk. Wie kan mij zeggen wat van een samenleving moet worden die niet is gebaseerd op menselijke waardigheid?

Ik herhaal het dikwijls, alles zou hier afgebroken moeten worden om een volk te maken.

Ditmaal is het zwijgen van de politie niet louter vleierij, het is ook een gevolg van angst. De slaaf vreest de slechte stemming van zijn meester en doet zijn uiterste best om zijn beschermende vrolijkheid te laten voortduren. Van de boeien, de kerker, de Knoet, Siberië wil een geprikkelde tsaar zich maar al te snel bedienen of in ieder geval van de Kaukasus, dat tweede, minder gruwelijke Siberië, waarover een despotisme kan beschikken dat, naar men zegt, iedere dag milder wordt naarmate onze eeuw vordert.

...Rusland is een natie van stommen; de een of andere magiër heeft zestig miljoen mensen veranderd in robots die wachten op het stokje van een andere tovenaar om herboren te worden en te leven. Dit land maakt op mij de indruk van het kasteel van Sneeuwwitje; het is schitterend, een en al goud, niets ontbreekt er... behalve vrijheid, dat wil zeggen leven.

...Het kwaad van de dubbelhartigheid is hier verder verbreid dan men denkt: de Russische politie, zo snel om de mensen te verontrusten, is traag als het erom gaat hun inlichtingen te geven wanneer zij zich tot haar wenden teneinde opheldering over een duistere zaak te krijgen.

Laat ik een voorbeeld geven van deze opzettelijke traagheid: bij het laatste carnaval had een vrouw die ik ken haar kamermeisje toestemming gegeven op vastenzondag uit te gaan. 's Nachts komt het meisje niet thuis. De volgende ochtend laat de dodelijk ongeruste dame inlichtingen inwinnen bij de politie.*

Men antwoordt dat er die nacht geen enkel ongeluk *is* gebeurd in Sint-Petersburg en dat het dus onmogelijk is dat het vermiste kamermeisje niet spoedig gezond en wel terecht zal komen.

De dag verstrijkt in deze bedrieglijke zekerheid, geen enkel bericht. Ten slotte komt een familielid van het meisje, een jonge man die tamelijk goed op de hoogte is van de geheime praktijken van de politie, op het idee om naar de snijzaal van de universiteit te gaan, waar een van zijn vrienden hem binnenlaat. Nauwelijks in de zaal herkent hij het lijk van zijn nichtje dat juist zal worden ontleed door de studenten.

Als goed Rus weet hij zich voldoende in bedwang te houden om zijn emoties te verbergen.

'Wie is die dode?'

* Ik voel mij verplicht enkele details te veranderen en de namen te verzwijgen waardoor men personen zou kunnen herkennen, maar de hoofdzaken bij deze geschiedenis heb ik nauwkeurig weergegeven.

‘Dat weten wij niet, het is een meisje dat eergisternacht dood is gevonden in die en die straat; men neemt aan dat zij gewurgd is toen zij zich wilde verdedigen tegen mannen die haar probeerden aan te randen..’

‘Welke mannen?’

‘Dat is ons niet bekend; men kan alleen maar gissen wat er gebeurd is: bewijzen ontbreken.’

‘Hoe zijn jullie aan dit lichaam gekomen?’

‘De politie heeft het ons in het geheim verkocht, dus mondje dicht,’ een verplicht refrein dat als een overbodige zin terugkomt, na alles wat een Rus of een aangepast buitenlander zegt.

Ik geef toe dat deze geschiedenis niet zo weerzinwekkend is als de misdaad van Burks in Engeland, maar het kenmerkende voor Rusland is het beschermende zwijgen dat men vroom over dergelijke voorvallen bewaart.

De neef heeft niets gezegd; de mevrouw van het slachtoffer heeft zich niet durven beklagen; en vandaag, zes maanden later, ben ik misschien de enige die zij over de dood van haar kamermeisje heeft verteld, omdat ik buitenlander ben... en omdat ik niet schrijf, naar ik haar heb gezegd.

U ziet hoe de lagere agenten van de Russische politie hun plicht doen. Die trouweloze ambtenaren hebben op twee manieren voordeel weten te halen met de heimelijke verkoop van het lichaam van de vermoorde vrouw: allereerst hielden zij er een paar roebel aan over en vervolgens wisten zij de moord verborgen te houden die hun een strenge berisping zou hebben opgeleverd als het gerucht van die gebeurtenis was verbreid.

De reprimandes aan het adres van de mensen van die klasse gaan, geloof ik, vergezeld van enigszins ruwe vertoningen, bedoeld om de woorden onuitwisbaar in het geheugen te prenten van de arme drommel die ernaar luistert.

Een Rus uit de lagere klassen wordt in zijn leven evenveel geslagen als gegroet.... Slagen met de roede (in Rusland is de roede een grote gespleten rietstengel) en hoofdknikjes in gelijke doses toegediend, worden doeltreffend gebruikt bij de maatschappelijke opvoeding van dit veeleer geëtiquetteerde dan beschaafde volk. ...Men kan in Rusland slechts geslagen worden als men tot die en die klasse behoort en door een man uit die en die andere klasse. Hier zijn gewelddadigheden geregeld als een douanetarief; dat doet denken aan het wetboek van Iwan. Dat een kaste zijn waardigheid heeft is toegestaan, maar tot op heden is niemand op het idee gekomen in de wetten of zelfs maar in de gebruiken de ménselijke waardigheid een plaats te geven. Denk aan wat ik u zei over de beleefdheid van de Russen uit alle klassen. Ik laat het aan u over te bedenken wat die wellevendheid waard is en beperk mij ertoe u enkele toneeltjes te beschrijven die zich dagelijks voor mijn ogen afspelen.

Ik zag in dezelfde straat twee drosjkikoetsiers vormelijk hun hoed afnemen toen zij elkaar tegenkwamen: dat is een algemeen gebruik. Als zij elkaar een beetje beter kennen, brengen zij met een amicaal gebaar in het voorbijgaan hun hand naar hun mond en kussen die, waarbij zij elkaar met hun ogen een klein, heel geestig knipoogje geven: dat wat betreft de beleefdheid. Nu wat de gerechtigheid betreft: iets verderop zag ik een bode te paard of een feldjaeger of een andere laaggeplaatste regeringsambtenaar uit zijn rijtuig stappen, naar een van de twee welopgevoede koetsiers rennen en hem bruut met een zweep, stok of zijn vuisten meedogenloos in zijn buik, gezicht en op zijn hoofd slaan; niettemin laat de ongelukkige die niet snel genoeg aan de kant is gegaan zich zonder de minste klacht of weerstand afrossen uit ontzag voor het uniform en de kaste van zijn beul; maar diens woede bedaart niet altijd door de snelle onderwerping van de delinquent.

Heb ik niet een van die ijlboden, boodschapper van de een of andere minister of gegalonneerde kamerdienaar van de een of andere keizerlijke adjudant, een jonge koetsier van de bok zien sleuren die hij bleef slaan tot zijn gezicht bloedde? Het slachtoffer onderging die straf als een lammetje zonder de geringste tegenstand te bieden zoals men een vorstelijk bevel gehoorzaamt, zoals men buigt voor natuurgeweld; toch waren de voorbijgangers helemaal niet ontdaan van zoveel wreedheid, een van de kameraden van het slachtoffer die zijn paarden een paar pas verderop drenkte, was zelfs op een teken van de geprikkelde feldjaeger toegesneld om het paard van die overheidsdienaar bij de teugel te houden zolang het deze beliefde de straf te laten duren. Vraag in een ander land een man uit het volk eens om hulp bij een willekeurige bestraffing van een kameraad...! Maar het ambt en de kleding van de man die de slagen uitdeelde gaven hem het recht die koetsier te slaan. De straf was dus wettig; dan zeg ik: Des te erger voor het land waar dergelijke daden gewettigd zijn.

Deze scène speelde zich af in de mooiste wijk van de stad, tijdens het uitgaansuur. Toen het ongelukkige slachtoffer werd losgelaten veegde hij het bloed af dat over zijn wangen stroomde, klom bedaard op zijn bok en hervatte zijn buigingen bij iedere nieuwe ontmoeting.

Het delict, wat dat ook zijn mocht, had overigens geen enkel ernstig ongeval veroorzaakt. U moet hierbij bedenken dat deze weerzinwekkende gebeurtenis zich in volmaakte orde voltrok in aanwezigheid van een zwijgende menigte, die verre van op het idee te komen de schuldige te verdedigen of vrij te pleiten, zelfs niet lang stil durfde te staan om de tuchtiging bij te wonen. Een christelijk geregeerde natie zou protesteren tegen een maatschappelijke discipline waardoor alle individuele vrijheid teniet gaat. Maar hier weten de priesters het volk en de hoge heren er slechts toe te brengen zich te bekruisen en neer te knielen.

Ondanks de verering van de Heilige Geest, heeft dit volk zijn God nog steeds op aarde. Als Batoe, als Timoer wordt de keizer van Rusland verafgood door zijn onderdanen; de Russische wet is helemaal niet christelijk.

Iedere dag hoor ik hoe de zachte manieren, de vreedzame aard, de beleefdheid van het Petersburgse volk worden geprezen. Ergens anders zou ik die rust bewonderen; hier beschouw ik het als het meest angstwekkende symptoom van het kwaad waarover ik mij beklaag. De mensen zijn zo bang dat zij hun angst verbergen onder een voor de onderdrukker bevredigende en voor de onderdrukte geruststellende kalmte. Echte tirannen willen dat men glimlacht. Dankzij het schrikbewind dat boven ieders hoofd

hangt, heeft iedereen baat bij onderworpenheid: slachtoffers en beulen, allen menen zij belang te hebben bij de gehoorzaamheid waardoor het kwaad wordt bestendigd dat zij berokkenen en verdragen.

Het is bekend dat de tussenkomst van de politie bij een ruzie de vechtenden zou blootstellen aan veel geduchter straffen dan de slagen die zij elkaar zwijgend toebrengen; en men vermijdt iedere opschudding, want woedeuitbarstignen zouden maken dat de beul komt om te straffen.

Hier volgt niettemin een heftige scène waarvan ik vanochtend bij toeval getuige was:

Ik kwam langs een water vol met hout beladen boten. Mannen brachten dat hout aan wal om het muursgewijs op hun karren te stapelen; ik heb u die rijdende vestingwerken overigens beschreven, die de paarden stapvoets door de straten trekken. Een van de sjouwers die bezig is het hout van de boot te slepen om het naar de karren te kruien, krijgt ruzie met zijn makkers en allemaal beginnen zij erop los te slaan net als kruiers bij ons. De aanvaller, die zich de zwakste voelt, slaat op de vlucht: lenig als een eekhoorn klimt hij in de grote mast van het schip. Tot zover vond ik het toneeltje vermakelijk: op een ra gezeten daagt de gevluchte zijn minder rappe tegenstanders uit. Dezen, die hun hoop op wraak zien vervluchtigen, vergeten dat zij in Rusland zijn, laten al hun beleefdheid, dat wil zeggen gebruikelijke voorzichtigheid, varen en luchten hun woede door eens zo hard te schreeuwen en woeste bedreigingen te uiten.

Op geregelde afstanden staan er in de straten van de stad geüniformeerde politieagenten; twee van die agenten, aangetrokken door het geschreeuw van de vechtenden, verschijnen op het strijdtoneel en sommeren de hoofdschuldige naar beneden te komen. Deze gehoorzaamt niet: de agent springt aan boord, de rebel klampt zich vast aan de mast: de gezagsdrager herhaalt zijn sommatie, de rebel volhardt in zijn verzet. De woedende agent probeert nu zelf in de mast te klimmen en slaagt erin een voet van de weerspannige te grijpen. Wat denkt u dat hij doet? Hij trekt uit alle macht, onbehoedzaam, zonder zich te bekommeren over de wijze waarop hij de ongelukkige naar beneden zal halen; deze laatste, de hoop opgevend te ontkomen aan de straf die hem wacht, berust ten slotte in zijn lot: hij draait zich om en valt met zijn hoofd naar beneden achterover op een bos hout, twee manshoogten lager, waar zijn lichaam onbeweeglijk als een zak blijft liggen.

Ik geef u te denken of die val hard aankwam! Het hoofd stuiterde op het hout en zelfs ik hoorde de weergalm van de slag, hoewel ik op zo'n

vijftig pas afstand was blijven staan. Ik waande de man dood, zijn gezicht zat onder het bloed; bijkomend uit zijn aanvankelijke verdoving staat deze arme wildeman die in de val zit echter op; wat er onder de bloedvlekken zichtbaar is van zijn gezicht ziet lijkbleek. Hij begint te loeien als een rund, door zijn ijzingwekkende kreten voelde ik minder medelijden, hij leek mij nog slechts een beest en ik meende er verkeerd aan te doen medeleven voor hem te voelen als voor een van mijn gelijken. Hoe harder de man brulde, hoe ongevoeliger ik werd: het staat wel vast dat de voorwerpen van ons medelijden iets van hun eigen waardigheid moeten behouden, willen wij werkelijk hun smart kunnen delen...! Medelijden is een verbond en welk mens, hoe mededogend hij ook is, wil zich verbonden voelen met wat hij veracht?

Uiteindelijk brengt men hem weg hoewel hij zich nog wanhopig blijft verzetten: tegelijk nadert snel een kleine, door andere politieagenten bestuurde boot: de gevangene wordt gekneveld en met zijn handen achter zijn rug gooit men hem voorover op de bodem van de boot. Deze tweede val, eveneens erg hard, wordt gevolgd door een regen van slagen. Dat is nog niet alles, en u bent nog niet aan het eind van de inleidende kwelling; zodra de agent die hem heeft gegrepen het slachtoffer ziet liggen, springt hij bovenop hem. Ik was naderbij gekomen en ben dus getuige geweest van wat ik u vertel. Deze beul, die in het ruim was afgedaald en op de rug van het slachtoffer staat, begint met verdubbelde kracht op de arme man te trappen zoals men druiven perst in een kuip. Tijdens die afgrijzelijke executie verdubbelden de dierlijke kreten van de gemartelde aanvankelijk, maar toen zij verzwakten, voelde ik dat mijn eigen krachten het begaven en ben ik weggevlucht: waar ik niets kon verhinderen had ik teveel gezien... Dit gebeurde onder mijn ogen, midden op straat, toen ik voor mijn genoegen wat wandelde, want ik wilde ten minste enkele dagen uitrusten van mijn beroep van reiziger-schrijver. Maar hoe moet ik mijn verontwaardiging onderdrukken? Ik heb onmiddellijk de pen ter hand genomen.

... Dergelijke voorvallen en alles wat wij daardoor kunnen vermoeden, zouden mij het mooiste land ter wereld doen haten, des te meer roepen zij in mij een haat wakker tegen een gekalkte vlakte, een gepleisterd moeras! Wat overdreven! zullen de Russen uitroepen... Wat een grote woorden voor zo iets onbeduidends!!! U noemt dat iets onbeduidends, ik weet het, en dat verwijt ik u. Dat u deze gruwelen gewend bent verklaart uw onverschilligheid zonder die te rechtvaardigen. U hecht even weinig waarde aan het touw waarmee u iemand ziet knevelen als aan de halsband van uw jachthonden.

Ik geef toe, deze daden maken deel uit van uw zeden, want ik zag geen der toeschouwers bij deze afschuwelijke gebeurtenis afkeurend of ontzet kijken; en er stonden mensen uit alle klassen bij. Als u mij deze zwijgende instemming van de menigte als rechtvaardiging voorhoudt, zijn wij het eens.

Op klaarlichte dag, midden op straat, een man doodslaan alvorens hem te berechten, dat is iets wat de toeschouwers en gerechtdienaars in Sint-Petersburg heel eenvoudig voorkomt. Bourgeoisie, adel, soldaten en stadbewoners, arm en rijk, hoog en laag, boerenkinkels en dandies, allemaal zijn zij het eens dat zulke dingen rustig onder hun ogen mogen gebeuren, zonder zich er druk over te maken of die daden wel wettig zijn. Elders wordt een burger door iedereen in bescherming genomen tegen een gezagsdrager die zijn boekje te buiten gaat: hier wordt een politieagent beschermd tegen de terechte klacht van iemand die mishandeld is. Een horige dient niet te protesteren.

... Ik sta in voor de juistheid van de feiten die ik heb opgetekend; ik heb bij het verhaal dat u hierboven hebt gelezen niets verzonnen of weggelaten en ik ben naar mijn hotel gegaan om het bij deze brief te voegen terwijl de kleinste details van het gebeuren mij nog voor ogen stonden.

Astolphe Marquis de Custine
Bezoek aan het hof van de tsaar in 1839*
Vertaling Carly Misset en Anton van der Niet

14 juli 1839.

...Ik kom van het hof na in de keizerlijke kapel alle Grieks-katholieke plechtigheden bij het huwelijk van de grootvorstin Maria met de hertog van Leuchtenberg te hebben bijgewoond. Straks zal ik u die nauwkeurig beschrijven, maar allereerst wil ik het over de keizer hebben.

Op het eerste gezicht spreekt uit zijn gelaatstrekken voornamelijk een ongeruste strengheid, een weinig aangename uitdrukking, dat dient gezegd, ondanks zijn regelmatige trekken. De gelaatkundigen beweren terecht dat een hardvochtig innerlijk afbreuk kan doen aan een knap gezicht. Niettemin lijkt deze weinig welwillende stemming bij keizer Nicolaas meer het gevolg van persoonlijke ervaringen dan het werk van de natuur. Moet een mens niet gekweld worden door een lang en wreed leed wil zijn gelaatsuitdrukking ons bang maken, ondanks het vertrouwen dat een edel gezicht doorgaans onwillekeurig inboezemt?

...De man die alles kan, alles doet, krijgt van alles de schuld: daar hij de wereld aan zijn hoogste bevelen onderwerpt ziet hij zelfs in toevallige gebeurtenissen een zweem van opstand; ervan overtuigd dat zijn rechten heilig zijn, erkent hij geen andere grenzen aan zijn macht dan de grenzen van zijn verstand en kracht, en hij ergert zich daaraan. Men roept hem aan als god, het scheelt maar weinig of men zou hem aanbidden, en de smeekbeden die men tot hem richt brengen alleen zijn onvolmaaktheid aan het licht. Een vlieg die tijdens een plechtigheid hinderlijk door het keizerlijk paleis vliegt is een vernedering voor de keizer. De onafhankelijkheid van de natuur vindt hij een slecht voorbeeld; ieder wezen dat hij niet kan onderwerpen aan zijn willekeurige wetten wordt in zijn ogen een soldaat die midden in een veldslag in opstand komt tegen zijn sergeant; dat schandelijke gedrag werpt een smet op het leger en zelfs op de generaal: de keizer van Rusland is een militair bevelvoerder, en iedere dag is voor hem een dag vol strijd.

Toch verzachtte zo nu en dan een glimp van mildheid de gebiedende of keizerlijke blik van de meester, op zo'n ogenblik doet een innemende uitdrukking plotseling de natuurlijke schoonheid van deze klassieke kop uitkomen. In het hart van de vader en de echtgenoot wint de menselijkheid het bij wijlen van de politiek van de vorst. Wanneer de heerser uitrust van het juk dat hij op ieders schouders legt, maakt hij een gelukkige indruk. Deze strijd tussen de oorspronkelijke waardigheid van de mens en de voorgewende ernst van de meester vind ik merkwaardig om gade te slaan. Daarmee heb ik mij het grootste deel van de tijd in de kapel beziggehouden.

De keizer is een half hoofd groter dan de meeste andere mannen; hij heeft een edele, hoewel niet erg soepele gestalte; vanaf zijn jeugd heeft hij naar Russische gewoonte zijn lendenen ingesnoerd, zo strak dat zijn buik omhoog wordt gedrukt waardoor zijn lendenen zijn opgezwollen; deze weinig natuurlijke zwelling is zowel schadelijk voor de gezondheid als voor een gratieuze lichaamshouding, de sterk bollende maag onder het uniform loopt puntig toe en hangt over zijn riem.

* fragment uit *Brieven uit Rusland*, dat dit najaar met een inleiding van Karel van het Reve zal verschijnen in Privé-Domein. Nederlands van Carly Misset en Anton van der Niet.

Deze vrijwillige misvorming, waardoor hij in zijn bewegingen wordt belemmerd, doet afbreuk aan de gratie van zijn gestalte en geeft heel de man iets stijfs. Er wordt gezegd dat als de keizer zijn riem losmaakt, zijn ingewanden die plotseling, even, hun verstoorde evenwicht hervinden hem een gevoel geven van enorme uitputting. Iemand kan zijn buik wel verplaatsen, hij kan hem niet laten verdwijnen.

Hij heeft een Grieks profiel; een hoog, maar wijkend voorhoofd, een rechte en volmaakt gevormde neus, een prachtige mond, een edel, ovaal, maar enigszins lang gezicht, een militair en meer Duits dan Slavisch uiterlijk.

Zijn manier van lopen, zijn houding zijn bedoeld om indruk te maken.

Hij is er altijd op verdacht dat er op hem wordt gelet: geen moment vergeet hij dat er naar hem gekeken wordt: je zou zelfs zeggen dat hij het richtpunt van alle ogen wil zijn. Men heeft hem te vaak verteld of te veel doen vermoeden dat hij knap is om te zien en waard om zich te vertonen aan de vrienden en vijanden van Rusland.

Hij brengt het grootste deel van zijn leven in de open lucht door om parades af te nemen of snelle reizen te maken; in de zomer laat de schaduw van zijn militaire hoofddeksel dwars over zijn gebruinde voorhoofd een schuine streep achter, die aangeeft waar de zon op zijn huid schijnt, die wit is voor zover hij wordt beschermd door het hoofddeksel: die streep maakt een vreemde, maar niet onaangename indruk, want men raadt dadelijk de oorzaak.

Toen ik aandachtig het knappe gezicht bekeek van deze man, die over het leven van zoveel mensen beschikt, merkte ik, met een onwille-

keurig medelijden, dat hij niet tegelijk met zijn ogen en mond kan glimlachen: een tegenstrijdigheid die op een voortdurende druk wijst, en waardoor ik met spijt denk aan alle nuances van natuurlijke gratie die men kon bewonderen in het misschien minder regelmatige, maar aangenamere gezicht van zijn broer keizer Alexander. Die, altijd innemend, maakte soms een onechte indruk; keizer Nicolaas is oprechter, maar gewoonlijk lijkt hij streng, soms zelfs geeft die strengheid hem een hard en onbuigzaam uiterlijk; al is hij minder innemend, hij is sterker, maar ook is hij veel vaker genoodzaakt daar gebruik van te maken; innemendheid is een waarborg voor gezag omdat verzet erdoor voorkomen wordt. Die handige spaarzaamheid bij het gebruik van macht is een geheim dat keizer Nicolaas niet kent. Hij is altijd de man die gehoorzaamd wil worden: anderen wilden bemind worden.

De keizerin ziet er heel elegant uit; en hoewel zij ontstellend mager is, vind ik heel haar persoon ondefinieerbaar bevallig. Uit haar houding, verre van hoogmoedig zoals mij was voorspeld, valt te lezen dat zij met haar trots gemoed gewend is te berusten. Toen zij de kapel binnenkwam, was zij erg ontroerd, het leek wel of zij stervende was: een zenuwtrekking doet haar gezicht verkrampen, soms schudt zij zelfs haar hoofd; haar diepliggende, blauwe en zachte ogen verraden innerlijk leed, met engelengeduld gedragen; haar gevoelvolle blik heeft des te meer gezag omdat zij dat er niet in wil leggen: voortijdig vernietigd is zij leeftijdloos, en als men haar ziet zou men haar leeftijd niet kunnen raden; zij is zo zwak dat het wel lijkt alsof zij niet genoeg kracht heeft om te leven: haar krachten zullen haar begeven, zij zal langzaam uitdoven, zij maakt niet langer deel uit van de wereld: het is een schim. Zij heeft nooit kunnen herstellen van de angsten die zij voelde op de dag van haar troonsbestijging: haar echtelijke plichten hebben de rest van haar leven verteerd.

Zij heeft Rusland teveel idolen, de keizer teveel kinderen geschonken. ‘Zich uitputten om grootvorsten ter wereld te brengen: wat een lot...!’ zei een adelijke Poolse die zich niet verplicht voelt met haar mand te aanbidden wat ze in haar hart haat.

Iedereen ziet hoe het met de keizerin gesteld is; niemand spreekt erover; de keizer houdt van haar; heeft zij koorts; ligt zij op bed? hij verzorgt haar persoonlijk; hij waakt bij haar, bereidt haar drankjes, geeft ze haar als een ziekenoppas: maar zodra zij op de been is, mat hij haar opnieuw af door opwinding, feesten, reizen, liefde; zodra het gevaar zich openbaart, ziet hij af van zijn plannen; maar aan voorzorgen om het kwaad te voorkomen heeft hij een hekel; vrouw, kinderen, dienaren, familieleden, gunstelingen alles in Rusland moet de keizerlijke maalstroom volgen, glimlachend tot in de dood.

Alles moet zijn best doen te gehoorzamen aan het denken van de vorst; dat denken alleen bepaalt ieders lot: hoe dichter iemand bij deze zon der geesten staat, hoe meer hij een slaaf is van de luister die bij zijn rang hoort: de keizerin sterft daaraan.

Ziedaar wat iedereen weet en niemand zegt, want, dat is een algemene regel, niemand spreekt ooit een woord dat iemand anders bijzonder zou kunnen interesseren; noch degene die iets zegt, noch degene tot wie het woord wordt gericht mag bekennen dat het onderwerp van hun gesprek voortdurende aandacht waard is of hevige hartstochten oproept. Alle hulpmiddelen van de taal worden uitgeput om iedere eigen gedachte en ieder gevoel uit een gesprek te bannen, zonder evenwel de indruk te wekken dat men die verbergt, dat zou onhandig zijn. De grote schaamte die het resultaat is van deze wonderbaarlijke inspanning, wonderbaarlijk vooral vanwege

de bedrevenheid waarmee het verborgen wordt gehouden, vergiftigt het leven der Russen. Een dergelijke inspanning dient als boetedoening voor mensen die vrijwillig afstand doen van de twee grootste gaven Gods: de ziel en het woord waardoor die ziel zich kan uiten: met andere woorden, het gevoel en de vrijheid.

Hoe meer ik van Rusland zie, hoe meer ik het met de keizer eens ben wanneer hij de Russen het reizen verbiedt, en het vreemdelingen moeilijk maakt zijn land binnen te komen. Het politieke regiem van Rusland zou geen twintig jaar bestand zijn tegen vrij verkeer met West-Europa. Luister niet naar de snoeverij van de Russen, zij houden praal voor goede smaak, overdaad voor beleefdheid, politie en angst voor de grondslagen van de maatschappij. In hun ogen is gedisciplineerd hetzelfde als geciviliseerd; zij vergeten dat er wilden bestaan met uiterst zachtaardige zeden en uiterst wrede soldaten: ondanks al hun voorgewende goede manieren, ondanks hun oppervlakkige onderricht en hun diepgaande vroegtijdige verdorvenheid, ondanks het gemak waarmee zij het zekere van het leven raden en begrijpen, zijn de Russen nog niet beschaafd. Het zijn in het gareel gebrachte Tartaren: meer niet.

Wat beschaving betreft hebben zij zich tot op heden tevreden gesteld met uiterlijke schijn; maar als zij zich ooit kunnen wreken voor hun ware inferioriteit zullen zij ons gruwelijk laten boeten voor onze voorsprong.

Vanochtend, nadat ik mij haastig had gekleed om naar de keizerlijke kapel te gaan, alleen in mijn rijtuig, volgde ik de koets van de Franse ambassadeur over de pleinen en door de straten die naar het paleis voeren, en nieuwsgierig bekeek ik alles waar ik langskwam. In de buurt van het paleis zag ik troepen die mij hun schitterende reputatie niet waar leken te maken, maar de paarden zijn prachtig: over het onmetelijke plein dat de woning van de vorst scheidt van de rest van de stad kwamen uit verschillende richtingen hofrijtuigen aanrijden, bedienden in livrei en soldaten in uniformen van allerlei kleur. De Kozakken zijn het meest opmerkelijk. Ondanks de toeloop stond er geen menigte: zo uitgestrekt is het plein!

In de nieuwe staten is het overal leeg, vooral wanneer zij een absolute regeringvorm hebben; waar vrijheid ontbreekt onstaat eenzaamheid en maakt alles een droeve indruk. Alleen vrije landen zijn dicht bevolkt.

... Ik werd in beslag genomen... door een veelheid van gedachten die bij mij opkwamen

door de nieuwheid van de voorwerpen om mij heen, als mijn rijtuig stilhoudt onder een grootse zuilengalerij waar men uitstapt temidden van duizenden verschillende geluiden uit een schitterende menigte, volledig bestaande uit zeer geraffineerd uitziende hovelingen. Dezen worden vergezeld door hun zowel schijnbaar als werkelijk zeer onbeschaafde vazallen; de knechten zijn bijna even schitterend gekleed als hun heren.

...De plechtigheden bij een Grieks-katholiek huwelijk zijn lang en statig: in de Oosterse kerk heeft alles een symb0olische betekenis. Ik had het gevoel dat die godsdienstige pracht en praal de plechtigheden aan het hof nog meer luister bijzetten.

De muren, de plafonds van de kapel, de gewaden van de priesters en van de altaardienaren, alles schitterde van goud en edelstenen: over al die rijkdommen zou zelfs de nuchterste geest zich verbazen. Dit schouwspel evenaart de meest fantastische beschrijvingen uit de Duizend-enéén-nacht; het is poëzie zoals Lalla Rhook, zoals Alladin en de Wonderlamp: het is van die oosterse poëzie waarin de indrukken het gevoel en het denken overheersen.

De keizerlijke kapel is niet groot; zij werd gevuld door de vertegenwoordigers van alle Europese en bijna alle Aziatische vorsten; door een paar vreemdelingen zoals ik, die binnen mochten komen in het gevolg van het corps diplomatique, door de vrouwen van de ambassadeurs, en ten slotte door de hooggeplaatste hovelingen; een balustrade scheidde ons van de cirkelvormige ruimte waarin het altaar stond. Dit altaar leek op een tamelijk lage vierkante tafel. In het koor waren de plaatsen voor de keizerlijke familie. Bij onze aankomst waren die leeg.

Ik heb weinig gezien dat vergeleken kan worden met de pracht en de statie op het moment dat de keizer deze van verguldsel fonkelende kapel binnenkwam. Hij verscheen, voortschrijdend met de keizerin en gevolgd door het hele hof: dadelijk richtten mijn blik en die van de aanwezigen zich op hem; vervolgens bewonderden wij zijn verwanten: vooral de beide jonge echtgenoten zagen er stralend uit. Een huwelijk uit liefde onder geborduurde gewaden en in zulk een pompeuze omgeving is een zeldzaamheid die het schouwspel uiterst boeiend maakte. Dat hoorde ik overal om mij heen zeggen; maar ik, ik geloof niet in dat wonder en ik zie onwillekeurig een politieke bedoeling in alles wat men hier doet en deed. De keizer vergist zich er misschien zelf in; hij meent een daad van vaderlijke genegenheid te verrichten terwijl in het diepst van zijn hart de hoop op een of ander toekomstig voordeel zijn keus heeft bepaald. Het is met eerzucht als met vrekkigheid: vrekken rekenen altijd, zelfs als zij menen toe te geven aan belangeloze gevoelens.

Hoewel het gevolg talrijk was en de kapel klein, was er van wanorde geen sprake. Ik stond tussen het corps diplomatique, dicht bij de balustrade die ons van het sanctuarium scheidde. Wij stonden niet dicht genoeg opeen om niet de trekken en bewegingen te kunnen onderscheiden van ieder der personages die daar door plicht of nieuwsgierigheid waren samengebracht. Het eerbiedig zwijgen werd door geen enkele onordelijkheid verstoord. Een stralende zon verlichtte het inwendige van de kapel waarin de temperatuur, maar mij is verteld, opliep tot dertig graden. In het gevolg van de keizer zag men, in een goudgeborduurde mantel en met een eveneens van goudborduursel voorziene muts, een Tartaarse khan, half schatplichtig aan, half onafhankelijk van Rusland. Deze kleine slaafvorst heeft gedacht, gezien de dubbelzinnige positie waarin hij door de veroveringspolitiek van zijn beschermers verkeerde, dat het dienstig was de Keizer aller Russen te verzoeken om *onder zijn*

pages een twaalfjarige zoon op te nemen die hij had meegebracht naar Sint-Petersburg, teneinde dit kind van een behoorlijk leven te verzekeren. Deze vergane macht, die diende om de overwinnende macht te doen uitkomen, deed mij denken aan de pracht en praal van Rome.

De voornaamste dames van het Russische hof en de vrouwen van de Ambassadeurs van alle hoven ... vulden het gangpad van de kapel; in het ronde, prachtig geschilderde achterste gedeelte zat de hele keizerlijke familie. Het verguldsel van de lambrizering, in gloed gezet door de stralen van een felle zon vormde een soort van aureool rond het hoofd van de vorsten en hun kinderen. De sieraden en de diamanten van de vrouwen fonkelden met een magische weerschijn te midden van alle schatten van Azië, uitgestald op de muren van het sanctuarium, waar de koninklijke weelde de majesteit scheen te tarten van de God die zij eerde zonder zich zelf te vergeten. Dat alles was mooi, het was voor ons vooral verbazingwekkend als wij ons de nog niet zo lang vervlogen tijd herinneren waarin aan het huwelijk van de dochter van een Tsaar in Europa bijna geen aandacht zou zijn geschonken, en waarin Peter I bekend maakte dat hij het recht bezat zijn kroon na te laten aan wie hem goeddunkte. Welk een vooruitgang in korte tijd!

Wanneer men nadenkt over de diplomatieke en andere veroveringen van deze mogendheid, die kortgeleden nauwelijks meetelde bij de aangelegenheden van de beschaafde wereld, vraagt men zich af of men niet droomt. Zelfs de keizer leek mij niet erg gewend aan wat er gebeurde, want hij stond voortdurend op van zijn bidstoeltje en liep een paar passen heen en weer om de inbreuken op de etiquette door zijn kinderen of geestelijkheid gepleegd te herstellen. Dat was voor mij het bewijs dat in Rusland zelfs het hof vorderingen maakt. Zijn schoonzoon stond niet op de juiste plaats, hij liet hem twee passen voor - of achteruit doen; de grootvorstin de priesters ook, de hoge hovelingen, alles scheen aan zijn minitieuze maar verheven regie onderworpen; ik had het waardiger gevonden de zaken op hun beloop te laten, en ik had gewenst dat hij, eenmaal in de kapel, nog slechts aan God dacht en daarbij een ieder zijn taken liet vervullen zonder nauwgezet zelfs de kleinste fout tegen de godsdienstige orde of tegen het hofceremonieel ongedaan te maken. Maar in dit zonderlinge land wordt overal duidelijk dat vrijheid ontbreekt; zelfs aan de voet van een altaar. Hier beheerst de geest van Peter de

Grote alle geesten.

Tijdens de Grieks-katholieke huwelijksmis drinken de beide echtgenoten op zeker ogenblik samen uit dezelfde drinkbeker. Later, vergezeld door de dienstdoende priester, lopen zij drie keer hand in hand rond het altaar om de echtvereniging aan te duiden en om de trouw aan te geven waarmee zij altijd gezamelijk door het leven moeten gaan. Al deze handelingen zijn des te indrukwekkender omdat zij aan de gebruiken van de oudste Kerk herinneren.

...Er komt een moment tijdens de lange huwelijksplechtigheid dat iedereen moet neerknielen. Alvorens te knielen wierp de keizer op de aanwezigen een weinig vriendelijke, oplettende blik. Het leek mij dat hij zich ervan wilde overtuigen dat niemand bleef staan; een overbodige voorzorg, want hoewel er katholieken en protestanten waren, was het ongetwijfeld bij geen van deze vreemdelingen opgekomen zich niet uiterlijk te schikken naar alle riten van de Grieks-katholieke kerk.

De mogelijkheid om in dit opzicht te twijfelen rechtvaardigt wat ik hierboven heb gezegd en daardoor kan ik nogmaals zeggen dat ongeruste strengheid de gebruikelijke uitdrukking op het gezicht van de keizer is geworden.

Zou vandaag, nu opstand om zo te zeggen in de lucht hangt, de autocratie zelf een aanslag op haar macht vrezen? Deze vrees steekt onaangenaam en zelfs angstwekkend af bij de idee die zij nog altijd heeft over haar rechten. Het absolute gezag valt al te zeer te duchten wanneer het bang is.

Toen ik zag hoe de keizerin trilde van nervositeit, hoe zwak en mager deze zo bevallige vrouw was, herinnerde ik mij wat zij had moeten doormaken toen de troepen in opstand kwamen op het moment van haar troonsbestijging, en ik zei heel zacht bij mij zelf: ‘Heldendom wordt duur betaald...!!’ Het is een kracht, maar een kracht die het leven uitput.

Ik vertelde u dat iedereen was geknield, en de keizer als laatste: het bruidspaar werd in de echt verbonden; de keizerlijke familie, de menigte stond weer op; op dat ogenblik heffen de priesters en het koor het *Te Deum* aan, terwijl buiten salvo's de stad laten weten dat het huwelijk is ingezegend. De indruk die deze hemelse muziek begeleid door kanonschoten, klokgelui en ver verwijderde toejuichingen van het volk maakte valt niet te beschrijven. De Grieksorthodoxe kerk heeft alle muziekinstrumenten uitgebannen, en alleen mannenstemmen zingen er Gods lof. Dit sobere karakter van de oosterse rite komt de kunst ten goede die daardoor haar eenvoud behoudt, en waardoor het gezang werkelijk een hemelse indruk maakt. In mijn verbeelding hoorde ik veraf de harten van zestig miljoen onderdanen kloppen; een levend orkest dat, zonder het te overstemmen, de lofzang der priesters volgde. Ik was ontroerd: muziek kan alles een ogenblik doen vergeten, zelfs despotisme.

...Voor een muziekliefhebber maakt alleen al het gezang in de keizerlijke kapel de reis naar Petersburg de moeite waard; de *piano's*, de *fortes*, de fijnste gevoelsnuances worden uiterst gevoelig, zeer kundig en wonderbaarlijk harmonieus in acht genomen: de Russen zijn een muzikaal volk; daarover is geen twijfel mogelijk wanneer men die kerkzang heeft gehoord. Ik luisterde met ingehouden adem.

...Onder dit *Te Deum,* op het moment dat twee koren elkaar antwoorden, gaat de tabernakel open en ziet men de priesters met hun van edelstenen fonkelende tiara's, gekleed in hun goudversierde gewaden waarop hun zilverwitte baarden indrukwekkend afsteken: sommige vallen tot op hun middel; de aanwezigen zien er even schitterend uit als de officianten. Dit hof is prachtig en het militaire uniform

schittert er in al zijn luister. Vol bewondering zag ik de wereld God eer brengen met al haar praal, met al haar rijkdommen. Een profaan gehoor luisterde naar de gewijde muziek, zo plechtig stil dat ook minder prachtige gezangen mooi zouden hebben geklonken. God is aanwezig, en zijn aanwezigheid heiligt zelfs het hof; de wereld is nog slechts bijzaak, de gedachte aan de hemel overheerst.

De officiërende aartsbisschop ontsierde dit verheven schouwspel niet. Hij is dan wel niet knap, maar hij is oud; hij heeft een klein gezicht als van een zieke wezel, maar zijn haar is wit van ouderdom: hij ziet er vermoeid, ziek uit: een oude en zwakke priester kan niet onwaardig zijn. Aan het eind van de plechtigheid heeft de keizer een buiging voor hem gemaakt en zijn hand vol respect gekust. Nooit laat de autocraat een gelegenheid voorbijgaan om het voorbeeld van onderworpenheid te geven, wanneer dat voorbeeld nuttig voor hem kan zijn. Ik bewonderde die arme aartsbisschop die stervende leek te midden van zijn glorie, die keizer met zijn majestueuze gestalte, zijn edele gezicht, die zich verlaagde voor de godsdienstige macht: en verder weg, het jonge bruidspaar, de familie, de menigte, heel het hof ten slotte dat de kapel vulde en tot leven bracht: het was een onderwerp voor een schilderij.

...Toen de godsdienstige plechtigheid in de orthodoxe kapel ten einde was, moest er een tweede huwelijksinzegening volgen door een katholieke priester in een der zalen van het paleis, die, alleen vandaag, voor deze vrome handeling was ingericht. Na deze twee huwelijksvoltrekkingen zouden de echtgenoten en hun familie aan tafel gaan; daar ik zelf geen toestemming had het katholieke huwelijk of het banket bij te wonen, volgde ik het gros van het hof en ging naar buiten om een minder benauwde lucht te ademen.

...In plaats van uit te rusten, schrijf ik u. Zo leef ik wanneer ik op reis ben.

Anaïs Nin een aanvulling
Margaretha Ferguson

'Voor *Solar Barque* passeerde ik de recensenten, ik heb geen exemplaren gezonden aan recensenten,' schrijft Anaïs Nin in de zomer van 1958, in deel zes van haar Dagboek (1955-1966). En een tiental bladzijden eerder: 'Mijn verbondenheid met de wereld brak tweemaal: de eerste keer toen mijn vader mij verliet. De tweede keer toen Amerika de deur dichtsloeg voor wat ik schreef.'

Anaïs Nin werd geboren in 1903 in Neuilly bij Parijs als dochter van de Spaanse componist Joaquin Nin; toen ze elf jaar was verhuisde haar moeder met Anaïs en de jongere broertjes naar Amerika omdat vader Joaquin het gezin had verlaten. Uit de brieven die het kind Anaïs aan haar vader schreef in een vertwijfelde poging om hem te behouden, brieven die door de moeder niet werden verzonden, groeide langzamerhand een dagboek dat tijdens haar leven volumineuze afmetingen aannam en dat de gemoederen van haar omgeving steeds meer bezighield omdat Anaïs Nin nauwe vriendschappen heeft gehad met een groot aantal bekende figuren; schrijvers, schilders, musici, beeldhouwers, uitgevers, society-gastvrouwen, filmers, enzovoorts. Een selectie uit deze dagboeken is nu bezig te verschijnen; in 1966 werd het eerste deel gepubliceerd dat de jaren 1931-1934 beslaat wanneer zij als jonge vrouw weer in de buurt van Parijs woont en haar vriendschap begint met Henry Miller. In totaal zijn er nu in Amerika 7 delen verschenen en daar Anaïs Nin in januari 1977 is overleden is het de vraag wat er met de ongepubliceerde teksten zal gaan gebeuren. Wat totnutoe is vrijgegeven laboreert in ernstige mate aan duidelijk voelbare onvolledigheid. Zeker is dat bijvoorbeeld de echtgenoot van Anaïs Nin alle openbaarheid voor wat hemzelf betreft heeft verboden, maar omtrent de figuren die wèl met name worden genoemd (en dat zijn er meer dan genoeg om de gepubliceerde dagboeken lezenswaard te maken) is Anaïs Nin allerminst volledig. Zelf noteert zij (winter 1956-1957): 'Ik weet niet waarom ik het dagboek niet de continuïteit en de eenheid kan geven van een Proustiaans werk. Ik zou onvolledige portretten, taferelen, eruit moeten laten, bij tijden zijn ze te schetsmatig... Ik zou meer details moeten invullen over een personage buiten de relaties... Soms voel ik dat ik me teveel concentreer op innerlijke gevoelens en niet genoeg op de buitenkant.'

De nieuwsgierige lezer echter wordt eigenlijk nog het meest gehinderd niet door onvoldoende buitenkant, maar door onvoldoende feitelijkheid omtrent die door Anaïs beschreven relaties. Is ze nou met Henry Miller naar bed geweest of niet? Van wie is dat kind, waarvan het doodgeboren worden zo hallucinerend wordt beschreven aan het einde van Dagboek deel één? Wat vindt de wettige echtgenoot van al die diepe vriendschappen? Waar haalt Anaïs het geld vandaan om Henry Miller zo trouw en royaal te steunen, evenals vele andere vrienden? De informatie hieromtrent is zeer schetsmatig, al blijft zij niet totaal achterwege. Een tijdlang bijvoorbeeld verdient Nin geld met het schrijven van pornografische verhaaltjes, samen met andere auteurs, voor een rijke oude man die af en toe knorrig laat weten: 'vooral geen poëzie!'

Wekken de vele lacunes af en toe wat irritatie op bij de, terecht op enige sensationele openbaringen omtrent bekende figuren beluste lezer, een loyaal criticus kan met evenveel recht wijzen op de artistieke opvattingen van Anaïs Nin waardoor

zij voortdurend op zoek is naar het innerlijkste en wezenlijkste in individu en leven, en ‘feitelijkheden’ als zijnde van secundair belang, minder aandacht schenkt dan vooral in Amerika gebruikelijk is.

Evenzo leent Nin's afwijzing van vele tijdgenoten, Amerikaanse schrijvers die succes hebben, zich voor een dubbele interpretatie. Is zij jaloers op hen, zijn de druiven zuur? Ja, maar zij komt daar eerlijk voor uit, en naarmate men verder vordert in de lectuur van de dagboeken stijgt de bewondering voor het feit dat zij weinig of geen concessies heeft gedaan niet alleen omderwille van enig succes, maar zelfs van überhaupt gepubliceerd worden; wel geeft zij haar vertaalster toestemming om desgewenst in de Franse versie te bekorten. Haar romans en verhalen, misschien voornamelijk te waarderen als surrealistisch vervormde, bewust gecomponeerde uitstulpsels van de in haar dagboeken aangeroerde belevenissen, vonden zó moeilijk uitgevers dat zij af en toe op haar eigen drukpers maar eens een boek van zichzelf vervaardigde. Van critici, maar ook van haar vrienden, kreeg zij dan wel verwijten te horen dat er kop noch staart aan haar produkten zat, dat er een behoorlijke plot aan ontbrak, evenals herkenbare karaktertekening, begrijpelijke afloop enzovoorts. Ze moest maar eens een voorbeeld nemen aan Pearl Buck, en John Steinbeck, en Françoise Sagan! De hoon waarmee Nin in haar dagboek op deze botheden reageert, de felheid waarmee ze haar critici waaronder gerenommeerde literatuurpausen als Maxwell Geismar en Edmund Wilson in lange bestraffende brieven op de vingers tikt en zodoende nog meer haar eigen glazen ingooit, is verrukkelijk om te lezen.

Door haar psychoanalytische scholing niet alleen, maar ook doordat Nin herhaalde malen zelf psychoanalytische behandeling doormaakt, blijft haar uiteenzetting met Amerika niet beperkt tot een louter literaire aangelegenheid, maar zij weet aan dit jarenlange drama de dimensie te verlenen van oedipale kwaliteit. De afwijzing door de vader in haar jeugd (toen ze een klein meisje was liet hij zijn aandacht voor haar alleen blijken door haar te fotograferen

en zij was er zich dan pijnlijk van bewust dat zijn door de camera speurend oog al haar lichamelijke onvolkomenheden haarfijn registreerde) en haar reactie daarop (o.a. door voortdurend loftuitingen van anderen op haar uiterlijk, persoon en werk in haar dagboek te publiceren) onderkent zij geleidelijk aan als het grondpatroon van de relatie tussen haar, het kwetsbare, vrouwelijke individu en het harde, manlijke Amerika.

In het zesde deel van het Dagboek leidt dit inzicht tot duidelijk meevoelbare geestelijke bevrijding, verruiming van inzicht en grotere onafhankelijkheid. Daardoor krijgen de door Anaïs Nin haar leven lang hartstochtelijk beleden waarden meer kracht: gevoel, individualisme, spontaniteit, belangeloze creativiteit, dit alles gevoed vanuit de schatkamer van het onderbewustzijn, tegenover verstand, tot verstarring leidende drang tot zelfbehoud, materialisme enzovoorts.

De eerste reeks aspecten wordt makkelijk gerekend tot de zg. ‘vrouwelijke’ aspecten in onze cultuur, maar evenals Nin langzamerhand in het ‘manlijke’ Amerika de aanvulling ontdekt van de Amerika toch ook eigen subcultuur, lijkt het mij toe dat deze irrationele aspecten van het menszijn zowel meer naar buiten gebracht dienen te worden in het manlijk als ook in het vrouwelijke individu. Zodat het te hopen is dat Nin niet overwegend in de publiciteit wordt gebracht in het voetspoor van de vrouwenemancipatie, maar meer als een van de voorvechters van een vollediger persoonlijkheids-ontplooiing van vrouw èn man.

De vertaling van de hier afgedrukte dagboekfragmenten moet worden gezien als een eerste versie waarin ongetwijfeld door mij nog allerlei correcties zullen worden aangebracht.

Anais Nin
Fragmenten uit een dagboek

In New York ging ik naar de opening van Michael Field's ijssalon tegenover het Plaza Hotel. Gedecoreerd op de ouderwetse manier, helemaal in ice-cream-kleuren, heel fris en ijs-achtig, en vol met beroemdheden. Een of andere pers-agent had gemeend dat het amusant zou zijn zowel Marilyn Monroe als Jayne Mansfield uit te nodigen. Dat ging ten koste van Jayne Mansfield. Marilyn arriveerde zonder make-up, ze zag er fris en glanzend uit, en inplaats van te poseren om zich te laten bewonderen, keek ze iedereen met oprechte belangstelling aan, en toen ik werd voorgesteld richtte ze haar volle warme aandacht op mij. Terwijl Jayne Mansfield zich louter bezighield met haar eigen verschijning, zwaar opgemaakt was, zich bewust van zichzelf, vol maniertjes en poses, met een kunstmatige glimlach en een nietszeggende gelaatsuitdrukking. Als er enig wreed opzet zat in hun gezamenlijke aanwezigheid, dan werd die uitgewist door de echtheid van Marilyn Monroe en haar natuurlijke schoonheid.

Toen ik vriendschap begon te voelen voor Bella Spewack had ik zo'n plotselinge ommekeer tégen mij, in een vernietigende brief, nooit verwacht: ‘Haal jezelf eruit. Stop met het schrijven van dichtwerkjes. Vertel een verhaal. Dylan Thomas vertelt een verhaal, en Alain Fournier, en *Bonjour Tristesse*. Zij vertellen een verhaal.’

Malraux schrijft over de held. Hij heeft gelijk; de held in de man bestaat, en wordt geopenbaard in de oorlog (Saint-Exupéry, Malraux) of in de kunst. Ik vraag me af of ik een held kan zijn in de kunst - mijn eenzame weg vervolgend, vechtend en niet gevend om oorlog, niet gevend om aanvallen. Houd mijn doel in zicht. Ik heb een heel groot, onpersoonlijk doel. Ik heb gewag te maken van de ontdekkingen die ik omtrent het karakter heb gedaan. Maar vandaag heerst het tijdperk van de gewone man en ik schrijf over ongewone personages. Hoe kan ik deze kennis gebruiken? Proust heeft dit opgelost hoewel geen van zijn personages zijn eigen persoonlijke diepte bezat. De personages zwemmen in zijn bewustzijn. Het zijn gewone mensen, net zo gewoon als die ik ken. Maar Proust kijkt aan hen voorbij en naar een soort van collectieve diepte, en put daaruit zijn diepgaande afleidingen. Omdat ik schrijf over ongewone personages, speciaal in Amerika, waar de kunstenaar wordt gerekend tot de zonderlingen, de dame met de baard, de verstrengelde tweelingen, de vette man, kan ik niet, zoals Simenon dat doet, schrijven over kleine mensen of over mensen zoals die voorkomen in *Bonjour Tristesse*. Toen ik schreef over Henry, die geboren was als een gewone man, was dat om al zijn ongewone eigenschappen en kenmerken te openbaren. Misschien is het een kwestie van exoticisme. Ik houd van vreemde landen, ongewone personages, ongewone ervaring. Niemand begrijpt dat het gewone niet meer is dan een façade, een persona, en dat de rest verborgen is en onthuld moet worden.

De ervaringen van deze maand hebben zich gegroepeerd rond het thema van wel of niet erbij horen: een party in Hollywood, babysitten, mijn weigering voor *The Nation* een artikel te schrijven over Simone de Beauvoir en Mary McCarthy (ik ben in geen van beide erg geïnteresseerd, en ik weet dat ze een politiek essay verwachten). In Bogner's behendige handen bereiken de ervaringen een synthese. Horen bij eengemeenschap, maar alleen op het peil van het menselijke. Altijd wordt het vraagstuk opgeworpen van eenzaamheid, en de pogingen die ik doe om tot de 'familie der mensheid' te behoren door middel van dienen, toewijding. Onder de kunstenaars voel ik me thuis.

Ik lees de levensbeschrijvingen van Erik Satie en Paul Klee. Satie is een van mijn favoriete musici, en zijn leven ontroert me. Zijn vernieuwingen. Zijn humor. Zijn invloed en bijdrage niet onderkend. Zijn complexiteit en verbeelding. Het feit dat hij, vanwege zijn speelsheid met titels bij zijn compositie, niet au sérieux werd genomen. Zijn honger. De kleine kamer in de arbeidersbuurt. Zijn lange wandelingen terug van rijke huizen waar hij heenging vanwege het diner en waar hij altijd moest spelen. Het feit dat ze na zijn dood zovele van zijn composities achter de piano vonden, gebruikt

om de piano te behoeden tegen het vocht van de muur. Het feit dat vele van zijn composities begraven liggen in de Bibliothèque Nationale. Paul Klee's Dagboek betoverend, ook vol speelsheid.

Ik gebruik de analyse alleen om ziekte of verwarring te bestrijden. Zodra ik weer helder kan zien wend ik me ervan af, ook van overanalytische mensen. Analyse moet alleen gebruikt worden wanneer het nodig is. De rest van de tijd hoor je gepassioneerd of impulsief te leven, te scheppen en je kracht op de proef te stellen.

Het was een student van Evanston die me een hoogst belangrijke vraag stelde: ‘Als symboliek de taal is van onze dromen en van ons onderbewuste zelf, waarom kan de schrijver dat dan niet voor ons vertalen zodat we de boodschap rechtstreeks kunnen ontvangen?’

Op dat ogenblik kon ik geen antwoord geven, maar nu weet ik dat de reden waarom de schrijver symbolische beelden niet moet vertalen is dat wij *allen de taal van de symboliek* moeten leren. Anders zullen we er nooit mee vertrouwd raken en het is voor ons nodig die taal te kennen teneinde onze dagelijkse handelingen te kunnen duiden, indirecte handelingen van mensen om ons heen, de betekenis van dromen en van bepaalde uitdrukkingen die ons, humoristisch of impulsief, ontgaan. Het is de taal van ons verborgen zelf. Net zoals de jazz haar eigen taal heeft geschapen en vertalen daarvan betekent het overbrengen naar het intellect (en de jazz was niet bedoeld voor het intellect), zo was symboliek ook bedoeld als een communicatiemiddel dat ons zou aanspreken op indirecte wijze, ons eigen onderbewuste niveau zou bereiken. Het gebruiken van deze beeldentaal, het vertrouwd raken ermee, betekent rechtstreeks communiceren met onze zintuigen, ons onderbewuste, en dat aanraken.

Phyllis, onze buurvrouw links, dochter van een Zweedse farmer, liet zondag haar drie kinderen bij mij zodat zij met haar man kon gaan kijken naar de paardententoonstelling. De baby is nog maar enkele maanden oud, dus verwisselde ik tien luiers en gaf hem tweemaal de fles. En iedereen lachte er om mij in die rol te zien. Pam belde zelfs haar moeder op voor dit nieuwtje. Volledige cyclus van menselijke ervaring!

Nu heb ik het gemeenschapsleven leren kennen. Maar ik ben nog steeds overtuigd dat deze mensen die zo trots zijn op het ter wereld brengen en opvoeden van drie kinderen, aan die wereld minder geven dan Beethoven, of Paul Klee, of Proust. Het is dat overtuigd zijn van hun eigen deugdzaamheid wat me hindert. Ik zou graag om hen heen minder kinderen zien en meer schoonheid, minder kinderen maar beter opgevoed, minder kinderen en meer voedsel voor allen, meer hoop en minder oorlog. Ik was er helemaal niet trots op dat ik drie kinderen met gezichtjes als pudding of havermout had geholpen een zondagmiddag door te komen. Ik had me trotser gevoeld als ik een kwartet zou hebben geschreven om vele generaties in verrukking te brengen.

Deze jaren in Sierra Madre, met relaties uitsluitend gebaseerd op menselijke broederschap, hebben mij aangetoond dat het eenvoudige menselijke leven zoals tentoongespreid door niet-creatieve menselijke wezens, voor creatieve mensen onmogelijk is omdat het beperkt is, eentonig en niet diep voedend. Vriendelijkheid, kalmte, routine, zijn niet genoeg. Ik raak wanhopig rusteloos.

Er is een verschil tussen het ouderworden van mannen en vrouwen waarvan ik hoop dat we het op zekere dag zullen kunnen uitwissen. Het ouder worden van de man wordt aanvaard. Hij mag nobel ouder worden als een voorhistorisch standbeeld, hij mag ouder worden als een bronzen standbeeld, een patina verwerven, hij kan karakter en kwaliteit bezitten. Een vrouw vergeven wij niet dat ze ouder wordt. Wij eisen dat haar schoonheid nooit verandert. De charmante, mooie vrouwen die ik heb gekend, is het doordat men de wenkbrauwen fronst over het feit dat ze ouder worden, dat zij dat niet zo nobel doen?

Italiaanse vrouwen worden nobel ouder, Mexicaanse vrouwen. De cultuur aanvaardt het. Ze houden op met het dragen van jurken die in botsing komen met hun lichaam en gezicht. De bekoring van stem, lach, bezieling, dat blijft wel; maar omdat wij vrouwelijkheid hebben geassocieerd met zijde, satijn, kant, bloem, sluier, wordt het een vrouw niet toegestaan de schoonheid te verwerven van een stenen beeld. Cornelia Runyon is op die nobele wijze oud geworden. Er was geen nederlaag, geen desintegratie, maar het overgaan in steen en leder, alsof ze zich de kwaliteit wilde verwerven van een standbeeld. Het lichtste verleppen is bij een vrouw tragisch omdat wij het zo maken. De huid van een vrouw moet concurreren met de bloem, haar haar moet zijn glans behouden, het ouder worden vormt niet een nieuw soort schoonheid, hiërarchisch, gothisch, klassiek. Zij kan tussen de zijden stoffen en de bloemen en de parfums en de chiffon nachtgewaden, de witte négligées, alleen maar daar niet meer bij passen, veroordeeld zijn, gedoemd. Waarom kan ze haar rivaliteit niet uitwissen achter zwarte gewaden zoals de Griekse vrouwen, zoals de Japanse vrouwen doen? Het is de rivaliteit tussen de elementen die we associëren met vrouwen die de overgang naar een bepaalde andere soort schoonheid verhindert.

Het droevige is dat het ouderworden van de vrouw is als gekreukt satijn, verlepte bloemen, terwijl dat van de man meer heeft van architectuur, alsof het oude geloof dat we mannen lief hebben om hun karakter en vrouwen om dat dauwachtige, efemere dat wij schoonheid noemen, ons nog steeds wordt opgedrongen.

Lawrence Lipton arrangeerde een lezing waar ik al mijn vrienden mee naar toe nam, niet degenen om wie Allen Ginsberg had gevraagd. Ginsberg wilde op de vloer van mijn éénkamerappartement slapen maar dat ontweek ik, wetend dat ik noch de hele nacht kan drinken, noch de hele nacht praten.

De lezing had plaats in een klein houten huis precies zoals er in Hollywood miljoenen van zijn, Ginsberg en Corso zaten aan tegenovergestelde kanten van een tafel met een gi-

gantische fles rode wijn en lazen hun poëzie. Eén van Ginsberg's gedichten was getiteld *Howl*. Het was een grote, lange, wanhopige jammerklacht, een worsteling om poëzie te maken uit al de voorwerpen, milieus en mensen die hij had gekend. Bij tijden bereikte het een soort van Amerikaans surrealisme, een bittere ironie; het bezat een woeste macht. Bij ogenblikken leek het inderdaad op het gebrul van wilde dieren. Het deed me denken aan Artaud's waanzinnige toespraak aan de Sorbonne.

Toen was er onder het gehoor een man die Ginsberg op een stompzinnige manier uitdaagde. ‘Waarom moet u schrijven over de sloppen? Is het niet genoeg dat we ze hebben?’

Ginsberg raakte in een paroxisme van woede. Hij begon al zijn kleren uit te trekken en gooide ze stuk voor stuk naar het publiek. Mijn vriendin Ingrid ontving de bevuilde jockeyshorts. Hij provoceerde en daagde de man uit naar voren te komen en zijn gevoelens en zijn werkelijke zelf net zo naakt ten toon te stellen als hij zelf had gedaan. ‘Kom hier staan, sta naakt voor de mensen. Ik tart u! De dichter staat altijd naakt voor de wereld.’

De man in het dicht opeengepakte auditorium probeerde weg te komen. Ginsberg zei: ‘Nou laat iemand het wagen een man te beledigen die voor iedereen naakt aanbiedt wat hij voelt...’ De manier waarop hij het deed was zo heftig en direct, het was zo geladen met betekenis voor al onze angsten om onszelf bloot te geven. De man in het gehoor werd uitgejouwd en uitgefloten tot hij verdween. De mensen begonnen de kleren naar Ginsberg terug te gooien. Maar hij bleef op zijn gemak op de bank zitten en maakte geen mines dat hij van plan was zich weer aan te kleden. Lipton wilde dat de lezing doorging, en hij zei nogal verlegen: ‘Er zijn boven vrouwen en kinderen,’ wat ons allemaal aan het lachen maakte. De twee dichters gingen urenlang door met lezen. Ik vertrok, met de gedachte dat het net een nieuw surrealisme was, geboren uit de goten van Brooklyn, en uit de supermarkets.

Jim is mijn schakel met het jonge Amerika. De rol die ik speel is niet zonder ironie, want ik ben degene die in zijn schrijven de jazzelementen aanmoedigt omdat jazz de enige Amerikaanse expressie of manifestatie is van levensritmen, emotie van de zintuigen en het surrealisme. Het equivalent ervan in het schrijven is voor mij de toekomst van het schrijven in Amerika, zijn redding van puritanisme en fotografische realiteit. Het schrijven in Amerika is te ver gegaan in zijn starre copïeren van het leven, en het heeft boeken geproduceerd zo dood als ansichtkaarten. Zijn enige redding ligt in jazz, improvisatie ritme en kleur.

In *Solo,* de roman van Stanford Whitmore, zit leven, complexiteit van personages, een stijl die naar ik voel polsslag bezit. Jazz of jazzschrijven drukt het lyrische uit, het tempo, de polsslag van het geïntensiveerde leven. Het is het equivalent van het surrealisme in Frankrijk. Het is geen toeval dat de pianist Jones zichzelf beschouwt als de laatste der individualisten, dat wat hij verwerpt de Amerikaanse idolen zijn, succes, geld, publiciteit. Hij verzet er zich tegen door de man aan de macht in bezit te worden genomen, en dat betekent zijn vernietiging.

Deze opvluchten, deze verheven stemmingen, onbekend in het kleinburgerlijk schrijven, dit pulserende leven van de jazz moet zijn equivalent in het schrijven vinden. Ik moet het vinden, het aanmoedigen. De tieners kunnen het alleen horen, niet lezen. Ik zag hoe de jazz-musici die bevroren en hard-boiled teenagers bereikten en aanvuurden. Ik wilde dat ik zelf zo kon schrijven. Maar ik ben hier niet geboren.

Ik spreek niet de taal van de jazz. Ik heb bij het schrijven wel een besef van ritme en polsslag, maar dat is van een andere orde.

Frank Sinatra maakte zijn entrée met niet één maar drie standaardschoonheden uit Hollywood, als gemaakt op bestelling, zo perfect in elk onderdeel, '*tirage en série*', dat ze uitgeknipt leken uit Playboy-omslagen en advertenties, en ik de ene niet kon onderscheiden van de andere. Zijn trots om deze drievoudige verovering. Terwijl Capucine, een exquisiet Frans model, een gezicht had dat ik in ieder detail kan onthouden, eerst verscheen het als het gezicht van *jeune fille*, nog niet geopend naar het leven, en toen, toen ze haar ogen opsloeg, bevatten die al de levenskennis van een vrouw, haar neus had de finesse van die van een Hepburn, geen symmetrische schoonheid maar een verrassing in de plaatsing van de ogen, wijs uiteen en lichtelijk verlengd.

Aldous Huxley en ik zijn het niet eens over de noodzaak van drugs voor iedereen. Toen ik LSD nam bewees ik mijzelf dat dat alleen dezelfde domeinen opende waartoe men toegang kan hebben door middel van dromen, poëzie, schrijven. Ik schreef *House of Incest* zonder drugs.

Huxley en ik hebben geen contact. Hij is teveel de wetenschapsman en niet een dichter. Ik kan me zijn vriendschap met Lawrence niet voorstellen. Ze moeten heel wat geredetwist hebben. Ik vind hem te wetenschappelijk, te letterlijk, te precies. Ik voel nog steeds, zoals ik altijd heb gedaan, dat de *inspanning* die je aanwendt om te leven, lief te hebben en te scheppen zonder kunstmatige prikkels, deel uitmaakt van de verrijking. Die inspanning sterkt de creatieve wil, terwijl zij die passief zijn en dol op een korte doorsteek nooit levenskrachtige scheppers zullen zijn. Ook is er de kwestie van het verbinden van de visioenen aan het leven, het gebruiken van de visioenen om je leven te scheppen. Drug-gebruikers nemen die tweede stap niet. Ze zien het paradijs, en besluiten dat ze terug willen keren naar het visioen ervan, en zij houden zich niet bezig met het pogen het paradijs te scheppen, zoals Varda deed. Michaux is een uitzondering. Hij is nog steeds een van de grootste schrijvers na tien jaar druggebruik, maar dat is omdat hij een machtig dichter was voor hij drugs ging nemen.

ANAÏS NIN: Dagboeken deel I t/m V reeds verschenen bij uitgeverij Bert Bakker te Amsterdam in de vertaling van Margaretha Ferguson. Deel VI verschijnt dit najaar, deel VII najaar 1979, eveneens vertaald door Margaretha Ferguson.

All art is autobiography
Brieven, dagboeken & autobiografen in Engeland
James Brockway

All art is autobiography, maar - om het in de trant van George Orwell te zeggen: all art is autobiography but some art is more autobiography than other art.

'Every author writes his own autobiography.' Als wij Havelock Ellis daarin gelijk willen geven, dan rijst de vraag: welk beeld van de auteur komt dichterbij de waarheid - het beeld dat wij van hem vormen door het lezen van zijn werk, of het beeld dat hij wil dat wij van hem vormen door het lezen van zijn autobiografie? William Shakespeare schreef geen autobiografie en toch kennen wij hem en citeren wij hem beter dan iedere andere Britse schrijver.

'Nothing is *quite* true.' Dus als Oscar Wilde (en Multatuli voor hem) gelijk heeft, is er op dit punt tenminste weinig te kiezen tussen de man in zijn kunst en de man in zijn autobiografie. 'All art is trickery,' volgens Plato (en Iris Murdoch) en als dat zo is, mogen wij misschien hopen, meer waarheid te vinden in de autobiografieën van politici (hebt u de autobiografie van politicus Tom Driberg - links en heel rijk - nog niet gelezen: *Ruling Passions?*) en generaals dan in die van de goochelaar die zich 'kunstenaar' noemt. Al lijkt mij dat een heel vrome hoop.

Welke Boswell hebt u liever? Welke Boswell leeft het meest voor u - de biograaf - raconteur die *The Life of Samuel Johnson* schreef of de autobiografische Boswell van het *London Journal* en het *Boswell on the Grand Tour* (Europa)? En wie is aan het woord en wie zien wij het duidelijkst voor ogen in *The Autobiography of Alice B. Toklas?* Alice B. Toklas of de schrijfster van dat boek, Gertrude Stein?

Al het voorafgaande is maar 'frim-fram', waarvan de bedoeling is de lezer eerst een beetje los te schudden in zijn denken à la betonkist (van Nederlands maaksel), om hem te bevrijden uit de gevangenis waar op de deur in imposante letters zulke misleidende woorden als 'Categoriesatieafdeling' of 'Etiketteringkamer' prijken. Om hem te laten zien, dat 'things are seldom what they seem', dat 'all labels are lies' en dat, om met dichter Louis MacNeice te spreken:

> 'World is crazier and more of it than we think, Incorrigibly plural. I peel and portion A tangerine and spit the pips and feel The drunkenness of things being various.'

Om het wat direkter te zeggen: *Jane Eyre*, de *roman* door Charlotte Brontë kan misschien het best worden beschreven als de *autobiografie* van de ziel en de gefrustreerde sexuele verlangens van Charlotte Brontë zelf. Of: in de magnifieke, schrikaanjagende kaft*tekening*, die de al stervende Aubrey Beardsley voor een nieuwe uitgave van de *Volpone* van Ben Jonson maakte, schreef de kunstenaar zijn *eigen levensverhaal*. Of: Giacomo Puccini in zijn *opera's* de *autobiografische détails* weergaf van zijn vele vrijpartijen tot aan het orgasme en daaraan voorbij.

Verder, in omgekeerde richting: De *autobiografie* van Frank Harris (kennis van Oscar Wilde), die de titel *My Life and Loves* draagt, al te vaak zuivere *fictie* voorstelt. Of: de recente *dagboeken* van de linkse politicus wijlen Richard Crossman: *The Diaries of a Cabinet Minister* meer *verbeelding* (in tweeërlei zin) dan *feiten* bezitten

(tenminste volgens de politici die hij in die *Diaries* in hun hemd heeft gezet). Of: de vroege autobiografie van dichter Stephen Spender (geb. 1909) getiteld *World within World* (1951), onmogelijk een niet-vertekend beeld van zijn wereld tot die datum toe kon geven, daar zovele van de dichters, die leidende rollen in zijn wereld speelden, met inbegrip van hemzelf, homosexueel waren, wat in die dagen, volgens de Britse wetgeving tenminste, gelijk stond met *crimineel*.

Dus, de etiketten kunnen liegen en dat doen ze ook al te dikwijls. Met dat al, blijft het een feit dat de autobiografie, het dagboek en de brief literaire vormen zijn, die sinds eeuwen een heel aanzienlijke rol in de Britse letterkunde spelen... wat niet van de Nederlandse letteren gezegd kan worden. (Over mogelijke redenen voor dit verschil, zal ik later - 'misschien'- een paar onplezierige woorden schrijven.)

Dat de brief als een literaire vorm in Engeland wordt gezien, kan niet beter worden gedemonstreerd dan door op het werk van onze eerste (nagenoeg) 18de eeuwse romanschrijver te wijzen: Samuel Richardson, die voor zijn romans *Pamela, Clarissa* en *Sir Charles Grandison* de epistolaire vorm koos.... ongeveer op hetzelfde tijdstip dat Jean Jacques Rousseau deze methode aan het hanteren was voor het schrijven van zijn *Nouvelle Héloïse*.

Zelfs dertig jaar daarvoor had de Ier Jonathan Swift zijn *Journal to Stella* geschreven, een meesterwerk dat niet voor publicatie was bedoeld. En hetzelfde geldt voor de drie beroemdste brievenschrijvers van de 18e eeuw in Engeland, Lady Mary Wortley Montagu, Lord Chesterfield en Horace Walpole. De uitgave (in 16 delen) van de brieven van laatstegenoemde

is zelfs tot het jaar 1905 uitgesteld, toen de literaire betekenis van deze brieven evident werd.

Dat in de twintigste eeuw de ene verzameling brieven van bekende Britse auteurs na de andere is verschenen (Yeats, Galsworthy, Huxley, Lawrence, Katherine Mansfield, Joyce, Lytton Stachey en nu Virginia Woolf enz., enz., ad infinitum) mag dus niemand verbazen. De Britse auteur is een brievenschrijver (iets waar ik wekelijks het bewijs van krijg: Britse auteurs antwoorden wel; Nederlandse onhandig of helemaal niet).

Wat een dagboek betreft, is de aandacht de laatste tijd vooral op de *diaries* van Evelyn Waugh en Virigina Woolf geconcentreerd.

Nieuwsgierigheid omtrent het privéleven en de privé-gedachten en opinie's van bekende figuren moet het grote succes van dit soort uitgaven in de laatste jaren verklaren; dat, in de eerste plaats, en pas daarna een serieuze belangstelling voor zulke boeken, als bronnen van verdere informatie over de betrokken auteurs, vooral bij de academici, ten bate van de bestudering en analyse van zowel auteur als van zijn of haar werk.

Dit is een terrein waar ik heel wat moeite heb met het vormen van een vaste opinie over het nut, en de juistheid zelfs, van zulke ondernemingen. Ik zet een torenhoog vraagteken tegen de academische analyse van de literatuur.

In de eerste plaats, moet ik nog de auteur ontmoeten, die schrijft om academisch geanalyseerd te worden, en ik hoop ten zeerste dat zo'n ontmoeting mij altijd gespaard zal blijven.

In de tweede plaats, heb ik het vermoeden, dat studie en onderzoek van dit soort (close reading, tekstuele en strukturele analyse enz.) niet slechts het doel voorbij schieten, maar dat zij groot kwaad kunnen verrichten, door de student op het verkeerde spoor te leiden en sturen. Kunst bestaat niet om te worden geanalyseerd en evenmin om te worden begrepen. Het is met de kunst als met sex: men ervaart, begrijpen is er niet bij.

Het bestuderen van de literatuur door analyse enz. zou ik willen vergelijken met opleidingscursussen voor monteurs bij de ANWB: het leren kennen van de onderdelen en hoe alles in elkaar zit en funktioneert. Maar het essentiële - het leren chaufferen, de machine onder je kunnen voelen, met de machine mee kunnen gaan, zelf deel van haar uitmaken, *de belevenis zelf,* dat wordt uit het oog verloren.

Ik kan beter voor dit soort beeldspraak naar de wereld van de vliegkunst gaan, want tijdens de oorlog heb ik het essentiële verschil zeer goed leren kennen tussen de monteurs, de ‘groundsmen’, de mannen die voor het onderhoud en goed functioneren van je machine zorgden, en de vliegers, de ‘airmen’ - de mannen die in en met het vliegtuig vlogen, deel er van gingen uit maken, die leerden kennen wat vliegen *is*. En dat waren twee zeer verschillende typen, twee verschillende rassen, zou men willen zeggen.

Ik betwijfel zelfs of de gewone lezer gebaat is door kennis te hebben gemaakt met het privéleven van de auteur, en of hij hierdoor een gedicht of een roman beter leert begrijpen, meer ervan gaat genieten. Er is zelfs het gevaar, dat hij zou gaan denken: ‘Dat heb ik nu begrepen. Nu op naar het volgende.’ Een handleiding voor gebruik bij het lezen lijkt mij iets voor de minder gevoelige, minder intelligente lezer. Anders moet de arme auteur erkennen: ‘Ik heb gefaald.’

Een oplossing ligt natuurlijk voor de hand: men leest parallel en geniet van zowel roman, verhaal of gedicht als van dagboek, elk op zijn beurt.

Dan zijn er vanzelfsprekend de auteurs die alleen maar dagboeken hebben geschreven en op dit gebied is de Britse traditie zeer rijk.

Meestal zien wij drie dagboeken uit de 17de eeuw - de eeuw van de burgeroorlog, van Koning versus parlement - als het begin van deze traditie. NI. de nogal saaie maar betrouwbare en volledige dagboeken van Sir William Dugdale. Het journaal van de gecultiveerde *gentleman* John Evelyn, die zijn dagboek, zonder onderbreking, gedurende vierenzestig jaar schreef, van zijn 21ste verjaardag, in 1641, tot aan zijn dood in 1706. En, natuurlijk, dat van Samuel Pepys, wiens dagboek als het beroemdste van de hele wereld telt, al beslaat het een periode van slechts negen jaar, van 1 januari 1660 tot en met 31 mei 1669, toen het slechte gezichtsvermogen van de auteur hem dwong zijn pen neer te leggen.

Het is meer dan waarschijnlijk dat het dagboek van Pepys zijn grote populariteit te danken heeft aan het feit dat de auteur daarin de kleine, menselijke en intieme details van zijn dagelijks leven opschreef. Maar Pepys schreef daarin ook over tenminste twee grote evenementen, nl. de *Great Plague* die spoedig door de *Great Fire* of London werd gevolgd. Een van de steeds terugkerende uitdrukkingen in dit dagboek: ‘And so to bed’ is sindsdien een veel gebruikt dictum in het Engels geworden.

Ook deze dagboeken werden niet geschreven met het oog op uitgeven. Het duurde tot 1818 voordat dat van Evelyn werd gepubliceerd en pas in 1825 kwam een eerste, incomplete uitgave van Pepys' diary - een uitgave die toen voor een grote sensatie zorgde.

‘Volledigheid is uit den boze,’ schreef me enkele maanden geleden een redakteur, die om het een of andere overzicht verzocht. En daarom zal ik hier weinig zeggen over *Kilvert's Diary,* die ik onlangs in een Haagse boekhandel zag staan - drie keurige delen in leer gebonden, en alles netjes in een doos gepakt.

Zoals de kunstschilder John Constable met zijn olieverven deed, heeft Kilvert, een dominee, ons door middel van zijn dagboek minutieuze beelden achtergelaten van het leven op het platteland tijdens de negentiende eeuw. En Fanny Bruney heeft ons in haar dagboeken, over haar ervaringen als ‘Second Keeper of the Wardrobe’ bij Koningin Charlotte, de vrouw van Koning George III, en over het rustige leven op het platteland in Kent daarna als vrouw van een Franse émigré, D'Arblay, iets veel leesbaarders achtergelaten dan haar romans.

Uit de bekende dagboeken van onze eeuw kies ik er twee, door auteurs, de ene een jonge vrouw, de andere een jongeman, die beiden invalide waren, die hoogstwaarschijnlijk wisten, dat ze

niet lang te leven hadden en die ook in ander opzicht veel gemeen hadden.

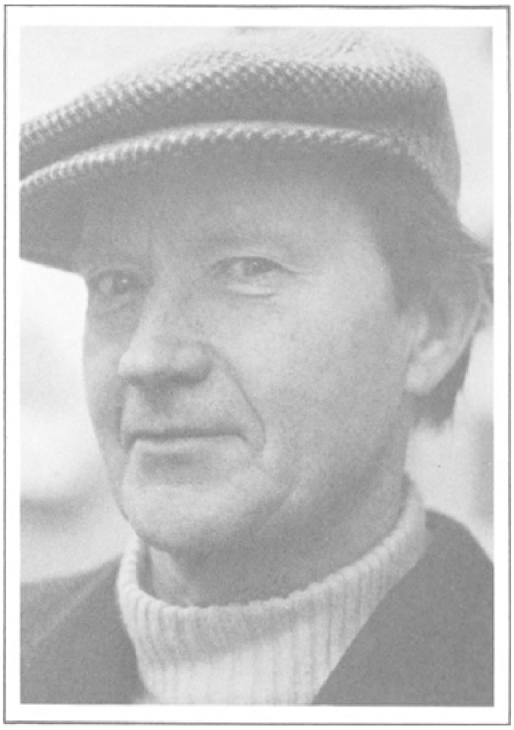
Katherine Mansfield

Dit zijn *Katherine Mansfield,* die als Kathleen Beauchamp op 14 oktober 1888 in Nieuw-Zeeland geboren werd en die in de eerste jaren van deze eeuw naar Engeland ging, om haar opvoeding in Londen te krijgen; die auteur van beroemde korte verhalen werd en tevens de vrouw van redakteur en auteur John Middleton Murry, en die op 9 januari 1923 in Fontainebleau aan t.b.c. stierf, op de leeftijd van slechts 34 jaar. En *Denton Welch,* dichter, tekenaar, schilder, schrijver van korte verhalen en romans, die op 29 maart 1915 in Shanghai is geboren, die net als Katherine Mansfield voor zijn opvoeding naar Engeland ging en die op 30 december 1948, op de leeftijd van 33 jaar stierf, als gevolg van een verkeersongeluk, dat dertien jaar eerder had plaats gevonden.

Van Katherine Mansfield hebben wij naast haar dagboek - waaruit ze veel schrapte - ook haar brieven, die dikwijls nog uitbundiger zijn dan het toch om zijn uitbundigheid beroemde dagboek. Beide uitgaven werden indertijd door haar man, Middleton Murry, geredigeerd, maar verschillende latere edities zijn sindsdien uitgegeven, waarvan de laatste, *Letters and Journals of Katherine Mansfield,* geredigeerd en samengesteld door C.K. Stead pas in september verleden jaar bij Allen Lane is verschenen.

Wat Denton Welen betreft, is *The Denton Welch Journals,* door wijlen Jocelyn Brooke (dichter, romanschrijver, kriticus) geredigeerd, met assistentie van Denton's vriend, Eric Oliver, in 1952 bij Hamish Hamilton verschenen, gevolgd door een herdruk bij dezelfde uitgeverij in 1973.

Enige toevallige overeenkomsten tussen deze twee auteurs zullen reeds evident zijn geworden. Beiden zijn op het Oosterse halfrond geboren. Beiden gingen naar Engeland voor hun opvoeding. Beiden waren invalide tijdens hun meest produktieve periode. Beiden stierven aan hun ziekte op praktisch dezelfde leeftijd.

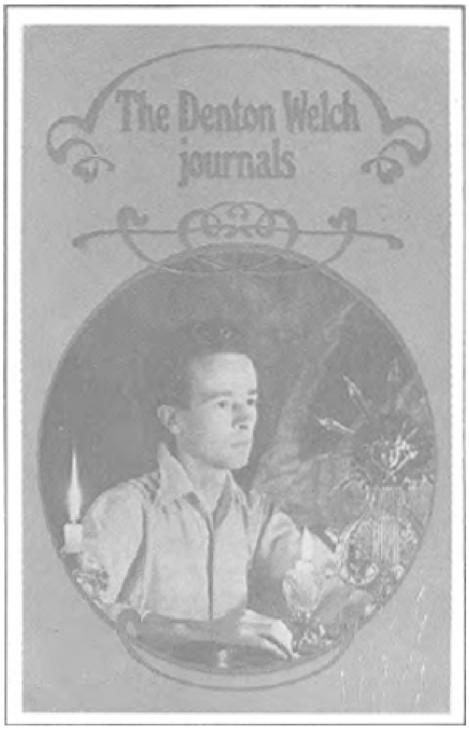


James Brockway/Foto: K. Kommer

Er zijn nog meer toevallige, of niet helemaal toevallige, overeenkomsten tussen deze twee. Beiden gingen voor een poosje terug naar hun geboorteplaats, na in Engeland te hebben gestudeerd. Beide kwamen naar Londen en omgeving terug. Beiden waren weggelopen: Denton van zijn gehate *public school* Repton; Katherine van Nieuw-Zeeland. Want haar terugkeer naar Londen was inderdaad een vlucht en tegen de wensen van haar ouders in, van wie zij slechts het karigste jaargeld voor haar onderhoud kreeg. Beiden veranderden van richting, wat hun belangstelling voor schrijven betreft, want in haar vroege periode in Londen ging Katherine over tot de muziekstudie, terwijl Denton kunstschilder wilde worden. Hij had zijn opleiding aan de 'Goldsmith School of Art' te Londen net achter de rug toen hij door een automobiliste van zijn fiets werd geslingerd en zwaar letsel aan zijn ruggegraat opliep. Daarna ging zijn belangstelling meer en meer uit naar het schrijverschap. Beiden hadden een zeer toegewijde vriend. Katherine had 'L.M.', een schoolvriendin uit Londen, die haar bijna overal vergezelde, als zij tenminste niet bij haar man, Middleton Murry was. (Over deze relatie kan men lezen in *Katherine Mansfield - The Memories of LM,* uitgegeven door Michael Joseph in 1971.) En in 1943 vond Denton, die homosexueel was, een vriend, Eric Oliver, die tot aan zijn dood bij hem bleef.

Er is nog een toevallige maar amusante kleine overeenkomst in de carrière van deze twee als schrijvers, daar Katherine vertelt hoe zij als

kind al in Nieuw-Zeeland schreef en hoe een van haar eerste stukken dat geplaatst was als titel had ‘A Sea Voyage’, terwijl de titel van Denton Welen's eerste boek luidde: ‘Maiden Voyage’, een uiterst levendig en gevoelig relaas over zijn reis naar China om even weer bij zijn ouders te zijn.



Omslag: Anthony Cohen

Wat hun loopbaan als schrijver betreft, was er alweer een grote overeenkomst, voor zover het hun vriendenkring aanging. Want nadat haar eerste pogingen om haar korte verhalen te plaatsen mislukt waren (zij werd inmiddels actrice!), lukte het Katherine een verhaal in het tijdschrift *The New Age* te plaatsen. Dat was in 1909. En in 1911 is haar eerste verhalenbundel *In a German Pension* verschenen. Van het ogenblik af, dat haar werk was opgevallen, belandde zij in de kringen van de bekendste auteurs en kunstenaars van die tijd - met de Bloomsbury Group, met D.H. Lawrence, de Huxleys, de Russells, met de ‘koningin’ van de kunstenaars Lady Ottoline Morrell, enz., enz.

Met Denton Welch gebeurde hetzelfde, al waren zijn ontmoetingen met de bekende mensen van zijn tijd wat bemoeilijkt door zijn gezondheid en het feit dat een oorlog aan de gang was. Bovendien had Denton een drang om zich ergens ‘cosy’ weg te stoppen, wat hij deed in verschillende kleine landhuisjes (‘cottages’ eigenlijk) in de omgeving van London. Desalniettemin, toen zijn eerste stuk, een beschrijving van een bezoek aan het huis van de grote, oude schilder Walter Sickert, tijdens de zomer van 1942 in *Horizon* verscheen werd hij, als het ware ‘overnight’, in de kring van Engelands literaire élite opgenomen.

Niet alleen was Sickert zeer beroemd, niet alleen was het stuk levendig en amusant geschreven, met een zekere ondeugende beleefdheid, (of moet ik niet zeggen: met een zekere beleefde ondeugendheid?), maar het tijdschrift *Horizon,* gesticht en geredigeerd door Cyril Connolly (de super-estheet) en de dichter Stephen Spender

in. het najaar van 1939, toen de oorlog met Hitler en zijn barbaren al aan de gang was, was in literair opzicht het neusje van de zalm.

De in alles buitengewone Koningin-cum-Sybille van onze toenmalige dichters, Dame Edith Sitwell, sprong op de jonge, invalide, hoogst begaafde aestheet, die Denton Welch heette en schreef een klein ‘Foreword’ voor zijn eerste boek *Maiden Voyage,* dat kort daarna, op 3 mei 1943, verscheen. In dat voorwoord noemde zij hem ‘that very rare being, a born writer’ en schreef over ‘his occasional young silliness’ en ‘his curious young wisdom’. Maar de belangrijkste twee zinnen in haar korte betoog luidden alsvolgt: ‘Mr Welch uses words as only a born writer uses them. *He never fumbles*’. Die cursivering is van mij want dat is het belangrijkste van alles: bij de echte schrijvers, is het alsof zij zelfs niet vooraf hoeven te denken wat zij gaan schrijven en welke woorden zij daarvoor zullen kiezen. Zij schrijven maar. (Dit *is* niet zo in de meeste gevallen; maar het lijkt alsof het zo is.)

Hier belandden wij bij de belangrijke, de essentiële overeenkomsten tussen deze twee auteurs - want als wij in het dagboek, de brieven en ook - maar daar in mindere mate, denk ik - in de korte verhalen van Katherine Mansfield lezen, treffen wij hetzelfde aan: een *élan,* een *verve,* een *joie de vivre* (wat vreemd dat ik hier geen exact passende Nederlandse woorden voor kon vinden) die alle tot ons komen door middel van een proza dat vol spontaniteit is, dat alle gekunsteldheid mist, maar dat in wezen allesbehalve simpel is. Om het heel eenvoudig (èn simpel!) te zeggen: Katherine Mansfield en Denton Welch waren beiden estheten, die op het leven verliefd waren.... wat de donkere passages van twijfel en vertwijfeling des te navranter maakt.

Hier zou ik graag een paar regels citeren uit wat C.K. Stead onlangs over Katherine Mansfield heeft geschreven, regels die m.i. evengoed op Denton Welch zijn toe te passen. Stead schrijft:

> ‘In Katherine Mansfield's letters and journals are displayed qualities of mind, imagination, sensibility, intelligence, wit - all finding verbal expression, coming to life on the page, running irresistibly day by day off the tip of the pen. This is not the same as saying that she is always revealed as a good person, a nice person.... She is afraid, defeated, hysterical, waspish as often as she is affirmative, joyful, witty or wise. But whatever the state of her mind or soul, there is always distinction of intellect and of personality transmitted through all the rare and lovely skills of the natural writer. She has more than talent. She has genius........’

Hier denkt men aan Dame Edith's woorden in een veel kortere eulogie: ‘a born writer’.

De bron van zulk schrijven is, geloof ik, te vinden in een combinatie van twee disparate, eigenlijk tegenstrijdige eigenschappen. Een combinatie van een volkomen zekerheid en natuurlijkheid in het hanteren van woorden (‘he

never fumbles') met een hypergevoelige, bijna trillende reactie op de wereld om zich heen. En hoewel beiden schrijven over ogenblikken van verslagenheid, het is of zij de wereld helderder zien dan wijzelf, of hun grijp op de wereld, op wat buiten hun 'ik' leeft, krachtiger wordt juist doordat zij beseffen dat hun greep op het leven niet stevig genoeg is en steeds zwakker moet worden.

In *The Denton Welch Journals* komt een beroemde passage voor (ik hoorde iemand deze passage onlangs over de BBC voorlezen en noemde haar zelf toen ik in het oktober nummer van 1973, van *Litterair Paspoort* iets over Denton Welch schreef), een passage waarin Denton beschrijft, hoe hij een 18de eeuws poppenhuis aan het repareren was. Welch was kunstverzamelaar op een kleine schaal en dit poppenhuis verkeerde in zeer slechte staat. Het was evident dat de vorige eigenaars geen begrip voor zijn betekenis en geen ogen voor zijn schoonheid hadden gehad, maar die had Denton wel en hij gaat te werk met al de liefde, kennis en geduld van de echte kunstenaar.

Er is echter iets heel navrants in deze episode, want de lezer begint onvermijdelijk te vermoeden, dat er een verband bestaat tussen het beschadigde poppenhuis en Welch's eigen beschadigde lichaam, waaraan, in tegenstelling tot het poppenhuis, niets te doen viel. Het speelgoed zou hersteld worden; zijn gebroken lichaam nimmer. Hij eindigt met de woorden: 'All these weeks I have been doing it every afternoon (after writing) in May's garden. One has the feeling that slowly the house is coming to life again.'

Maar er zijn tal van zulke gevoelige passages in dit dagboek, evenals die bij Katherine Mansfield te vinden zijn. En amusante ook - bij voorbeeld, Welch's kostelijke relaas over de lunch met Dame Edith Sitwell op haar Club, de Sesame Club, Londen, en beschrijvingen van ontmoetingen met eenvoudige mensen, zoals de eigenaars van antiekwinkels of een soldaat die in de rivier komt baden. Maar altijd, als ook bij Mansfield, zijn er verrassende opmerkingen, die de ware kunstenaar verraden. Bij voorbeeld, in een antiekwinkel, nadat hij een kleine sofa gekocht heeft, schrijft Welch:

> 'I wrote the cheque and the young one asked me gently for my address...... I had a sudden surge of liking for his nervousness, rather as I had for the hard glitter of the scarlet horsehair...' (van de sofa).

En dit:

> 'On the bus coming back in the dark, in the front, close to the pane of glass, I felt that I was in a great eye which was rushing forward, eating up the landscape as it went.'

In welke passage kind en kunstenaar elkaar ontmoeten.

In háár dagboek en brieven is Mansfield steeds meer extatisch dan Welch en ook rustelozer. Men moet echter nooit vergeten dat 'extase' van de dagen van de balletten van Diaghilev tot aan de crisis van 1929 in alle kunst dominant was. Men hoeft zeker niet naar een romance van Ethel M. Dell te zoeken, om extase in de literatuur van die dagen tegen te komen. Pak maar eens een roman van D.H. Lawrence en daar ligt het voor het grijpen.

En nu: de *autobiografie.* Hierover kan ik kort zijn. Ik lees ze zo min mogelijk, vooral de autobiografieën van auteurs niet. Ik ben in deze als de Japanse professor in de Engelse Taal en Letterkunde in Tokyo, die in een verhaal van Francis King voorkomt, 'A Corner of a Foreign Field'. Deze wijze man weigerde alle uitnodigingen, om naar Engeland te gaan en de auteurs waarover hij in Japan doceerde te ontmoeten. Hij hield meer van het beeld dat hijzelf van ze gevormd had door het lezen van hun boeken. En dát beeld, die *illusie* misschien, wilde hij vooral intact houden.

Ik pakte niettemin een paar autobiografieën uit mijn kasten. Ze bleken alle door homosexuele auteurs te zijn geschreven, behalve dan de twee delen van V.S. Pritchett's autobiografie, *A Cab at the Door* en *Midnight Oil* (Chatto & Windus). Zijn autobiografie is even leesbaar als zijn korte verhalen, en als een *verhaal* heb ik zijn relaas ook gelezen. En Christopher Isherwood heeft me verleden jaar in zijn *Christopher and his Kind* - zijn soort zijn homo's - eigenlijk niets meer over zichzelf verteld, dan ik al uit het lezen van *Goodbye to Berlin, Mr. Norris Changes Trains, Down there on a Visit* en *A Single Man* al zelf geconcludeerd had. Behalve dan, dat ik vind dat zijn soort homosexualiteit veel te 'boyish' is geweest en dat het bij de heterosexueel makkelijk de indruk zou kunnen wekken, dat men niet 'homo' en 'volwassen' tegelijk kan zijn. Nuts to that. Onzin.

J.R. Ackerley's *My Father and myself,* (Bodley Head, 1968), een boek dat de nu overleden auteur aan zijn befaamde hond 'Tulip' opdroeg, is vooral interessant, omdat Ackerley op latere leeftijd homoseksuele tendenzen in zijn vader vermoedde en probeerde het verleden uit te pluizen, om bewijzen voor dit vermoeden te kunnen vinden. Ackerley was jarenlang redacteur van *The Listener,* het weekblad van de BBC.

Flannelled Fool door T.C. Worsley (Alan Ross, 1967) laat het leven op een Britse *public school* zien in de jaren dertig en tevens hoe heel erg langzaam, en hoe heel erg voorzichtig, Worsley zelf tot de ontdekking en de ontplooiing van zijn aard kwam. 'It's all in the mind, dear boys, it's all in the mind.'

Neen, geef mij liever een dagboek zoals dat van Denton Welch, die dit onderwerp bijna nergens aanraakt maar wiens schrijven hiervan, d.w.z. van zijn aard, doordrenkt is. Doordrenkt en verrijkt, zou ik willen zeggen. Maar er zijn zovele dingen, die ik zou willen zeggen, b.v. zoals ik eerder schreef, waarom Nederlanders geen goede brievenschrijvers of autobiografen worden. But not today. Not today.

John Cowper Powys
Autobiography[*]
Willem G. Weststeyn

Talrijke schrijvers en critici, onder wie Henry Miller, George Steiner, Angus Wilson en Simone de Beauvoir hebben de ‘Autobiography’ van John Cowper Powys de beste en indrukwekkendste autobiografie in de Engelse taal genoemd. Het werk is vergeleken met Rousseau's *Les Confessions* en Goethe's *Dichtung und Wahrheit;* persoonlijk aarzel ik niet het boek op één lijn te stellen met *Confessiones* van Augustinus. In beide boeken treft het enorme vermogen tot niets ontziende zelfanalyse, waarbij vooral de negatieve kanten van het eigen ik uitvoerig worden belicht. Het blijft daarom een groot raadsel dat Powys (1872-1963), die behalve zijn ‘Autobiography’ meer dan een dozijn sublieme romans en nog een hele reeks andere geschriften op zijn naam heeft staan, een nog bijna geheel onbekend auteur is, hogelijk geprezen door een groepje ingewijden, maar zonder het grote lezerspubliek waar hij recht op heeft. In het Nederlands is bijvoorbeeld alleen maar een van zijn (minder geslaagde) essays vertaald, aan zijn literaire werk heeft zich helaas nog geen uitgever gewaagd.

John Cowper Powys schreef zijn ‘Autobiography’ in Amerika en publiceerde het werk in 1934, toen hij tweeenzestig jaar oud was. Hij stond in deze jaren op het toppunt van zijn scheppend vermogen, dat bij hem heel laat (pas na zijn veertigste!) tot ontwikkeling kwam. Vlak voor Powys aan zijn autobiografie begon had hij de immense roman *A Glastonbury romance* (1200 pag.) voltooid en in hetzelfde jaar als de ‘Autobiography’ verscheen de roman *Weymouth Sands,* net als de ‘Autobiography’ ongeveer 600 pagina's tellend. De drie boeken behoren, met de romans *Wolf Solent* (1929) en *Maiden Castte* (1934) tot Powys' beste werken, hoewel ook veel van wat hij later geschreven heeft (en hij bleef publiceren tot en met het jaar van zijn dood!) van bijzonder gehalte is.

De ‘Autobiography’ neemt een centrale plaats in in het oevre van Powys. Het is geen ‘gewone’ autobiografie, d.w.z. het is niet een poging om objektief verslag te doen van een reeks feitelijke gebeurtenissen uit het eigen leven, want daarin was Powys allerminst geïnteresseerd. Hij zou het ook niet kunnen omdat hij, zoals hij zelf meerdere malen nadrukkelijk beweert, een heel slecht geheugen heeft voor feiten en data. Het gaat Powys in zijn ‘Autobiography’ niet om een reconstruktie van zijn eigen levensloop, maar om een nauwkeurige beschrijving van zijn eigen karakter en levensopvattingen, zijn persoonlijke ‘mythologie’, zoals die geleidelijk is ontstaan gedurende de eerste zestig jaar van zijn leven. Allerlei gebeurtenissen uit zijn leven komen hierbij natuurlijk ter sprake, maar alleen in zoverre ze belangrijk zijn voor de analyse van het eigen ik. Er treedt in de ‘Autobiography’ dan ook duidelijk een dubbel-ik op: de zestigjarige schrijver als de ik-verteller en daarnaast de figuur over wie hij vertelt, de jongen en man die hij vroeger was. Die jongere figuur krijgt duidelijk de trekken van een roman-personage, wat Powys zelf heel goed beseft: ‘...mijn instinct heeft me er toe gebracht mijzelf in deze “Autobiografie” te behandelen alsof ik één van mijn fictionele personages was, al bracht dit het risico met zich mee dat ik van mezelf een grotere schurk en een grotere dwaas maakte dan mijn vrienden

* verschenen bij Macdonald, London, 1967 (2e druk)

dachten dat ik was. *De karikatuur* is de meester-truc. Dat is dan ook de reden dat de bescheiden, waardige, geloofwaardige autobiografieën zo geesteloos en weinig overtuigend zijn. We *moeten* een vleugje karikatuur hebben wanneer we, zelfs in deze analytische zaak, willen wedijveren met de prachtige krankzinnigheid van de natuur.' (pag. 642) Dat vleugje karikatuur is in de 'Autobiography' in behoorlijke mate aanwezig. Een van de boeiende dingen van het boek is dat Powys van zichzelf een personage maakt, dat als het ware tussen de schrijver zelf en de door hem in zijn romans gecreëerde personages in staat. Voor de lezer van het werk van Powys is dit zeer verhelderend. Enerzijds krijgt hij een uitstekende kijk op de mens John Cowper Powys, anderzijds wordt hem veel duidelijk van Powys' dikwijls hoogst eigenaardige romanfiguren. Bovendien is de in de 'Autobiography' geschetste Powys zo interessant dat men dit boek als een spannende roman kan lezen.

Alvorens hier wat nader op in te gaan zal ik eerst een korte schets geven van de biografie van Powys. Hij was de oudste zoon in een elf kinderen tellend predikantengezin. Na de kostschool ging hij in Cambridge studeren, aanvankelijk met het plan om, net als zijn vader, dominee te worden. Na zijn graad te hebben behaald aanvaardde hij echter een baan als leraar Duits op een meisjesschool in Brighton. Hier begon hij tevens met zijn eerste lezingen over literatuur voor de Engelse Volksuniversiteit. Zijn activiteiten als 'lecturer' breidden zich snel uit en al gauw kreeg hij ook uitnodigingen om lezingen in Amerika te komen houden. Vijfentwintig jaar lang heeft hij dit werk gedaan, van de ene naar de andere plaats reizend. Pas na zijn vijftigste besloot Powys van zijn pen te gaan leven, omdat eigenlijk toen pas zijn literaire produktie goed op gang was gekomen. De 'Autobiography' is het laatste boek dat hij in Amerika heeft geschreven. Na de voltooiing ervan keerde hij terug naar Engeland, waar hij

de rest van zijn leven is gebleven.

Al deze feiten staan in de autobiografie, maar zijn slechts het chronologisch geraamte dat Powys gebruikt om zich zelf tot in de finesses te beschrijven.

De negatieve kanten van zijn karakter belicht Powys, zoals hij zelf ook zegt, op een bijna overdreven manier. Zo wijdt hij uit over zijn (betrekkelijk onschuldige?) machtswellust, die in zijn jeugd vooral tot uiting kwam tegenover zijn jongere broers. Ook heeft hij het nog al eens over zijn sadisme, dat hij echter slechts tweemaal in zijn leven daadwerkelijk practiseerde: één keer doodde hij wormen en één keer goot hij kokend water over een paar torren. Toch beschouwt Powys zijn sadisme als een van zijn voornaamste ondeugden. Hij stelt zich zelf waarschijnlijk slechter en ook als een grotere dwaas voor dan hij in werkelijkheid was. In een van zijn karakteristieke exuberante passages zegt hij het volgende naar aanleiding van zijn fysiek en atletisch onvermogen op school: ‘I got it thoroughly lodged in my brain that I was an awkward fool, a clumsy fool, a blundering fool, a cowardly fool, an idiotie fool, an impossible fool, a pitiful fool, a graceless fool, a windy fool, a complete fool, an untidy fool, a master fool, an absentminded fool, a vicious, sneaking, ungainly fool, a greedy-gut fool, an ugly-mug fool, a nondescript fool, a mad fool, an inexplicable fool.’ (pag. 95; ik heb me maar niet aan een vertaling gewaagd).

Uitgebreider dan al zijn andere ondeugden beschrijft Powys wat hij ziet als de slechtste trek van zijn karakter: zijn neiging tot voyeurisme. Powys voelde zich sterk aangetrokken tot het sylfide type vrouw, de slanke nimf à la Nabokovs Lolita; hij gaf de voorkeur aan Undine boven Thais. Niet dat hij deze meisjes begeerde (hij had in wezen een afkeer van sexualiteit), maar het was voor hem een erotisch genot ze te bekijken en in hun aanwezigheid te zijn. In Brighton bracht hij heel wat tijd door op het strand: ‘Wellust en begeerte hadden absoluut niets te maken met mijn gevoelens voor deze lieve meisjes; mijn houding ten opzichte van hen was ideëel. Het was de verering van het eeuwig vrouwelijke in de enige vorm waarin ik het kon vereren *waarbij mijn manieën geen enkele rol speelden*. Langzamerhand werd het mij duidelijk, dat als ik mijn onpersoonlijke lust wilde bevredigen, het geen zin had naar smerige slaapkamers te gaan met die meisjes, voor wie ik slechts een romantische tederheid koesterde. Ik besloot al gauw dat het verstandiger was buiten te blijven en toe te geven aan mijn obsessie: te staren naar wat ik beschouwde als begeerlijke vormen, voor- of achterover liggend op de stenen van het strand.’ (pag. 242)

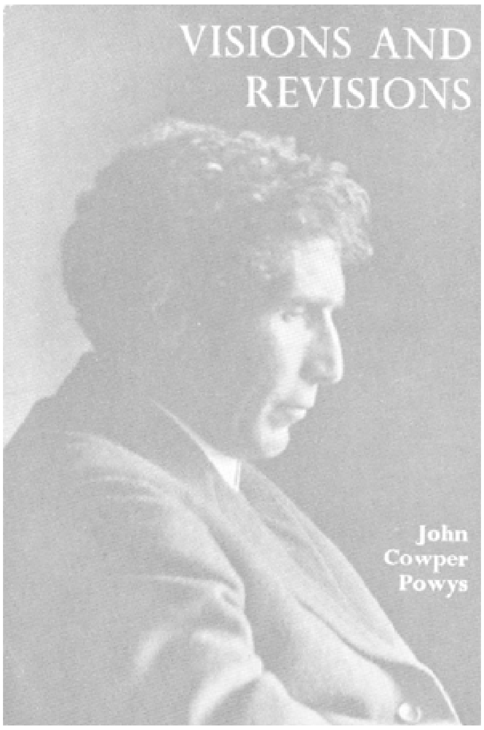
In Amerika, bekent Powys, wordt hij bijzonder aangetrokken door de ‘Peep-shows’: een munt in de automaat en de toeschouwer mag zich enkele ogenblikken verlustigen in het kijken naar wat vrouwelijk naakt. Zijn negatieve kanten beschrijft Powys uitgebreid, zonder iets te verbloemen of te verzwijgen. Romantechnisch gesproken is dit een juiste zet, want hiermee schept hij een duidelijk contrast met de positieve kant van zijn karakter, die nauw verbonden is met de in de loop van zijn leven gecreeerde levensillusie. Dat de ‘Autobiography’ zo geslaagd is is onder meer te danken aan het juiste evenwicht dat Powys heeft gevonden tussen de beschrijving van zijn negatieve karaktereigenschappen en zijn positieve levensfilosofie.

Op verschillende plaatsen in zijn ‘Autobiography’ gaat Powys te keer tegen de psycho-analytische theorieën van Freud, die in zijn tijd al tot dogma's waren verheven: ‘Mijn eigen mening over dit pathologisch getheoretiseer dat door Freud is begonnen - mijn eigen sympathieën zijn zeer ten gunste van Jung - is dat onze huidige psychoanalytische dogma's volstrekt tekort schieten, wanneer ze worden betrokken

op iemand als ik, die zowel een abnormaal sterke verbeelding als een abnormaal krachtige wil bezit. Ik ben het oneens met deze hele moderne tendens de wil en de verbeelding te bagatelliseren ten gunste van *het jezelf maar laten gaan.* Mijn theorie is dat we met het verstand het irrationele bereiken, met de wil ons karakter veranderen en met de verbeelding de wereld herscheppen!' (pag. 275) Of men het eens is of niet met deze opvattingen van Powys (en ik geloof dat ze ook voor deze tijd zeer relevant zijn), hij geeft hier in elk geval een belangrijke karakterisering van zich zelf: een sterke wil en een enorm verbeeldingsvermogen. Door de schrijver Priestley, die de inleiding heeft geschreven bij de tweede druk van de 'Autobiography', is Powys ingedeeld bij het zogenaamde 'introverte gevoelstype', één van de psychologische typen die door Jung worden onderscheiden. Priestley citeert Jung: 'Vooral vervreemdt zijn ontwikkeling hem van de realiteit van het object en geeft hem over aan zijn subjectieve waarnemingen die zijn bewustzijn richten in overeenstemming met een archaïsche realiteit, hoewel zijn gebrek aan vergelijkend oordeelsvermogen hem volstrekt onbewust laat van dit feit. Eigenlijk beweegt hij zich in een mythologische wereld, waarin mensen, dieren, spoorwegen, huizen, rivieren en bergen gedeeltelijk als welwillende goden en gedeeltelijk als kwaadaardige duivels verschijnen'. Subjectieve waarnemingen die een archaïsche, mythologische wereld creëren, vol goden en duivels: dit is precies van toepassing op John Cowper Powys. Powys legt overal in zijn boek sterk de nadruk op de kracht van de verbeelding, met behulp waarvan het individu in staat is zijn eigen universum te scheppen, niet volledig onafhankelijk van de 'objektieve realiteit', maar wel onafhankelijk van wat anderen over deze realiteit denken. De wereld die Powys voor zich zelf creëert is animistisch, d.w.z. hij gelooft dat alle dode dingen bezield zijn, dat alle anorganische stof 'het organisch lichaam van een of ander levend wezen is'. Dit is in feite de basis van zijn persoonlijke mythologie. Deze mythologie stelt hem in staat te genieten van alles wat het leven biedt.

Powys was in wezen een buitengewoon gelukkig mens (iets heel zeldzaams bij een schrijver van zijn statuur). Ondanks het feit dat hij zijn leven lang geplaagd werd door afschuwelijke maagzweren (waarvoor hij verschillende keren is geopereerd), verstond hij de kunst, ongetwijfeld ook dank zij zijn krachtige wil, in extase te geraken bij wat hij noemt 'de duizenden essen-

ties van het leven': de ledematen van lieflijke vrouwen, de flanken van fraaie heuvels, het mos op marmeren rotsen, heldere watervallen, pas geploegde akkers, zwarte kraaien in de voren, stof boven oude wegen, de glans van stenen op het strand, muziek van oude balladen, de smaak van vers brood, het gevoel van het mysterie van de dingen wanneer je peinst boven je kopje thee. Hij voelt een soort geheimzinnige band, een identiteit, tussen zich zelf en al deze schijnbaar kleine, maar essentiële dingen. Alles in de natuur wordt een deel van zijn eigen ziel. Powys verzet zich tegen de verworvenheden van de moderne technologie. De huidige beschaving is naar zijn idee strikt eenzijdig en laat de mens geen ruimte voor contact met het verleden, met de natuur, met zijn eigen innerlijk, maakt het hem, kortom, onmogelijk zijn eigen mythologische wereld te scheppen.



Powys stelt zich zelf voor als een clown en een eccentriekeling, maar als zulk een wijze en onafhankelijke clown, dat al zijn eccentrieke daden eerder versterken dan verzwakken wat hij beweert. Zijn inzicht in zich zelf is buitengewoon groot, maar niet minder scherp weet hij zijn vrienden en familieleden te beschrijven. Ook wat hij zegt over Amerika en de Amerikanen getuigt van een uitstekend waarnemingsvermogen en een grote originaliteit; alleen hierom al zou het de moeite waard zijn zijn boek te lezen. John Cowper Powys heeft met zijn 'Autobiography' een heel bijzonder werk gecreëerd dat door zijn nadruk niet op de biografische details en de objectieve wereld, maar op het innerlijk leven een tijdloos document is geworden, dat als literair werk een vaste plaats verdient in de wereldliteratuur.

John Cowper Powys

Boswell's onvolmaaktheid
Een journaal over het journaal
J.J. Peereboom

22 februari 1978 - Ik weet nog goed dat Sir John Pringle een paar jaar geleden in Londen tegen mij zei ‘You know nothing’, staat er in Boswell's journaal van vrijdag 22 december 1775. ‘And now the remark is as just as then. There is an imperfection, a superficialness, in all my notions. I understand nothing clearly, nothing to the bottom. I pick up fragments, but never have in my memory a mass of any size.’

Zulke vertrouwelijkheden zijn de beste manier om de journaalvorm te benutten. ‘I understand nothing clearly’ is een probleem waar de meesten van ons mee te kampen hebben, en dat te zelden in de literatuur wordt aangetroffen. De gebruikelijke toon van schrijvers impliceert dat zij hun onderwerp beter onder de knie hebben en duidelijker kunnen vertolken dan hun lezers. Als het niet zo was zouden zij niet kunnen verlangen dat iemand de moeite nam om hun werk te lezen. De lezer heeft recht op auteurs die hun stof beheersen; maar de consequentie is dat zij op een afstand van hem blijven, want hij kan zich moeilijk de gelijke voelen van supermensen die altijd zelfverzekerd klinken en iedereen die het met hem oneens is wegmaaien.

Wel van Boswell. Die is zelfs lager dan gelijk; er mag soms op hem neergekeken worden. Niet alleen had hij weinig helder begrip, het ontbrak hem aan de eenvoudige deugden van de gemiddelde lezer: karakter, rijpheid, waardegevoel, verantwoordelijkheidszin.

Toch heeft hij het ver gebracht in de literatuurgeschiedenis, niet alleen met zijn *Life of Johnson*. Na zelf in twintig jaar enkele honderden journaalfragmenten geschreven te hebben sta ik naast Boswell als een tinnen soldaatje bij een bronzen standbeeld. Zijn journaal vulde kisten en kisten, in verschillende Schotse en Ierse kastelen teruggevonden. Hij was niet iemand die na ieder fragmentje uit moest blazen. Hij wilde zijn hele leven in zijn journaal onderbrengen, voorzover het niet alleen alledaags was. Als hij een paar keer had overgeslagen haalde hij het in.

Een van de moeilijkheden om het hem na te doen is dat het ongedwongen proza dat de journaalvorm past gauw gekunsteld wordt. ‘Vanochtend vroeg op, minder uit levenslust dan uit onrust. Vreemde pijn in hartstreek leek vroege dood aan te kondigen. Ochtend weinig produktief. Omstreeks het middaguur besefte ik dat pijn vergeten was. Wist ook niet meer waar, en bespaarde moeite van het te bedenken.’ Een tijdje lang lijkt weglaten van onderwerpen en gezegdes de eerste voorwaarde voor vertrouwelijkheid met de aangezichtloze lezer. Dan ineens is het onuitstaanbaar, en er moet iets heel nieuws bedacht worden, met in ieder geval compleet uitgevoerde zinnen. Jawel, maar dan klinkt het of er een echte schrijver aan het woord is, die alles beter weet, en het was juist de bedoeling om een binnenstemmetje op te roepen. Luister even, ik begrijp er net zo weinig van als jullie: hoe zeg je dat?

Het technische probleem wordt gevolgd door het morele. Hoewel het in de politiek *en vogue* is anderen aan te moedigen om geen prestaties te leveren, heb ik nog nooit van iemand gehoord die zelf volgens deze leer probeert te leven. Er is geen menselijke verhouding denkbaar zonder een element van rivaliteit, en er zijn verhoudingen die uit haast niets anders lijken te bestaan. Voordat wij onze zwakheden, domheden en valsheden aan het publiek voorleggen is het zaak dat wij even goed nadenken welk

taktisch belang ermee gediend is. ‘Na een kwartier vanmiddag bij A.J. op de kamer, waar ik hem nogal handig een indruk van mijn ideetjes had gegeven geloof ik, kwam ik op de gang Johnnie tegen die mij iets vragen wou maar die ik wegwoof. Eerst dacht ik misschien is het verkeerd, tegenover zo'n oud vriendje als Johnnie; maar ik was eigenlijk blij toen ik merkte dat zijn indruk op A.J. mij meer kon schelen. Bij Johnnie heb ik geen belang, om het cru te zeggen, en toen ik verder nadacht werd ik boos op hem, en op de morele druk die hij uitoefent van mijn eeuwige tweede rang.’ Dat soort dingen moet je niet zeggen van jezelf. Het zou er niet eens uitzien als bescheidenheid en zelfvernedering. Integendeel, het effect is van arrogantie: denkt die man dat hij zich kan veroorloven om zichzelf zo weg te gooien (en toch overeind te blijven, wat hij natuurlijk even hard wil als wij)?

Het erge van de mededeling is niet alleen de inhoud. De vorm, bijna zonder moreel oordeel, zou nog meer afkeuring aantrekken. Zulke taal kan alleen terecht in de roman, waar de lezer mag aannemen dat de schrijver impliciet zijn hoofd schudt over de levenshouding van de verteller. Wie het regelrecht over zijn eigen gebreken heeft hoort te laten merken dat hij wou dat hij anders was.

Het air van rechtschapenheid dat wij gewoon zijn aan te nemen is bij de meesten van ons niet helemaal pose. De geest is willig genoeg om op kritieke ogenblikken aan de eisen te voldoen, maar handig genoeg om te zorgen dat het niet vaak nodig is. Veel van ons dagelijkse handelen wordt nooit in verband gebracht met een behoefte om moreel gerechtvaardigd te zijn. Er komt dan niet eens een conflict van; er is geen relatie.

Misschien heeft er een tijd bestaan toen onze morele rechtvaardiging voornamelijk diende als bescherming tegen de toorn Gods. Dat is niet meer zo. Nu worden wij ermee beschermd tegen de

toorn van de medemens, die vaak terecht meent op te merken dat wij bezig zijn hem opzij te dringen en ons eigen belang hoger te schatten dan het zijne. Zonder morele rechtvaardiging worden wij angstig kwetsbaar. En dan zouden wij behalve onze gewetenloosheid ook nog onze zwakheid onthullen? ‘Op weg naar huis zag ik twee mannen iemand aftuigen die achterover geleund stond in een heg. Ik reed gewoon door, wel met een behoefte aan excuus: je kan toch nietsdoen, waarschijnlijk was het een afrekening binnen de onderwereld, en zo. Thuis stelde ik mij voor dat ik flink zou optreden: ik ging er op af, met zo'n gezaghebbende gelaatsuitdrukking dat de lafaards het hazenpad kozen. Adèle kwam net binnen en zei, ‘Wat kijk jij griezelig, moet je overgeven?’

Een enkele keer zou het grappig zijn, maar de ware dagboekschrijver zou de frequentie van zulke voorvallen moeten laten bepalen door de werkelijkheid in plaats van door de goede smaak. Dat is veel gevergd.

23 februari - Moeilijker dan het vinden van een stijl voor een journaal en zelfs moeilijker dan de presentatie van jezelf is het presenteren van de mensen met wie je te maken hebt. ‘Vanavond in de drukte van zes mensen op bezoek keek ik bij herhaling naar de vrouw van Ewout en dacht dat als ik gewoon mocht uitkiezen met wie ik aan het eind van de avond naar bed ging, dan wist ik het wel. Zou zij door mij uitgekozen willen worden? Anders maar tegenstribbelend de trap op. Gezien de samenwerkingsplannen met Ewout zou het toch niet makkelijk liggen. Of zou hij het accepteren, of toejuichen, of alles doen om het niet te zien. Als ik hem aankijk zou ik me het laatste kunnen voorstellen. Je weet niet hoe de mensen zouden doen onder druk. Wij laten ons niet kennen.’

Als zo'n tekst een paar weken later afgedrukt werd zouden Ewout en zijn vrouw en de vrouw van de dagboekschrijver alle drie met bezwaren komen. En dit is maar een gematigde verbeeldingsoefening. De meesten van ons zijn in staat om veel wonderlijker en onaangenamer beelden op te roepen in de loop van een avond, soms volledige dagdromen en soms fragmentjes, waarvan het schrijven hoofdbrekens zou geven omdat wij moesten bepalen hoeveel accent zij als voorbijgaande invallen mochten hebben.

Boswell kende dit probleem in beperkte mate. Hij had niet een dwingend besef van een *stream of consciousness*. Wel schrijft hij op 9 maart 1777 over zijn bezoek aan Treesbank waar de heer en de vrouw des huizes allebei sinds kort dood waren dat hij er een soort welbehagen ondervond, en een soort neiging om zichzelf geluk te wensen dat hij nog leefde. ‘I love to mark real feelings, whatever be their causes,’ voegt hij er dan aan toe; maar er gaan weken voorbij waar hij niets vermeldt van zulke *real feelings,* en ik geloof niet dat hij ze dan wegmoffelde. Ze vielen hem niet op.

Hij was ook niet- sterk geneigd om onaangename dingen te zeggen van mensen die hij ontmoette, en ze zich in andere omstandigheden voor te stellen. In zoverre had hij het makkelijk, en verder was er bijna geen probleem doordat de meeste journalen bij zijn leven niet voor publicatie bestemd waren. ‘Were my Journal to be discovered and made public in my own lifetime, how shocking would it be to me! And after my death, would it not hurt my children?’ (30 juli 1779)

Wel was er een beetje een probleem doordat hij toch niet iedereen de toegang tot zijn journaal ontzegde. ‘In the evening my wife insisted to read this journal, and

finding in it such explicit instances of licentiousness, she was much affected and told me that she had come to a resolution never again to consider herself as my wife;...' (7 december 1776). In de praktijk werd hij niet zo streng behandeld, al was deze uitbarsting over zijn sexuele vrijheid niet de enige; en al was het in Londen heel goed bekend dat hij een journaal bijhield, pas in de 20e eeuw is het gepubliceerd.

Zou dit nog steeds de enige manier zijn om met een openhartig journaal om te gaan? Ik vrees dat het zo is.

24 februari - Als wij onze eigen kwetsbaarheid en de gevoeligheid van anderen moeten ontzien kunnen wij pas publiceren na onze dood. En als wij de overwegingen van zelfbehoud en discretie in de wind sloegen en alles meteen onthulden - als wij publiceerden *and were damned?*

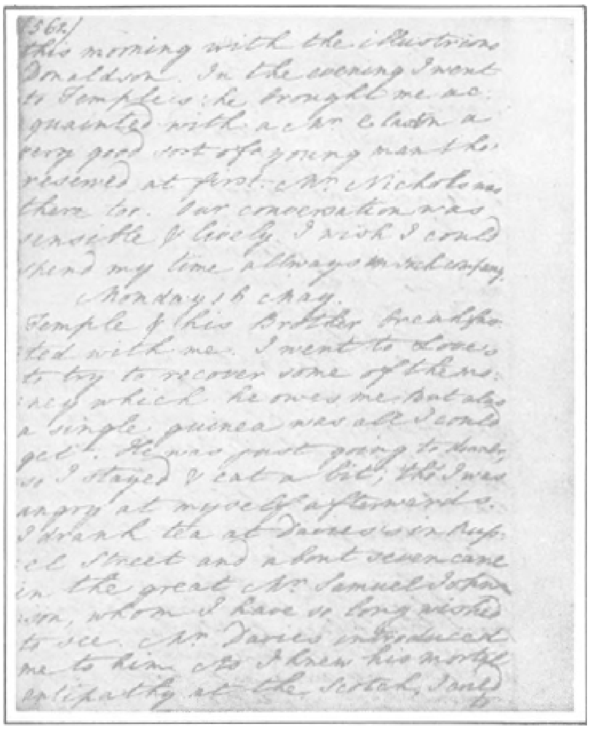
Het zou waarschijnlijk, hoewel in beperkte mate, meer gedaan kunnen worden dan wij gewend zijn. Waarom niet? Zo zorgvuldig als wij ons camoufleren, dat is niet nodig om in leven te blijven; en de zorg om haast nooit iets te laten begrijpen van de variaties in onze vriendschappelijke gezindheid werkt niet versoepelend op de verhoudingen maar bevriezend. Iets anders zou kunnen. Gewoonlijk heeft niemand er blijkbaar zin in. Ik heb zelf ook maar zoiets als een schets voor een journaal gemaakt: hier en daar lijntjes aangegeven, en ertussen alles weggelaten.

De verklaring in mijn geval zou kunnen zijn dat ik er niet bezeten genoeg voor ben. Er zijn talloze mensen die veel bezetener uit hun ogen kijken, en die graag de aandacht op zichzelf zouden vestigen in de literatuur; het is niet meteen te begrijpen waarom die er weinig of niets aan doen.

Waarschijnlijk voelen zij zich kwetsbaarder dan het soms lijkt. Gevoel voor de gevoeligheid van anderen hebben ze vast niet altijd. Wel blijft het oppassen. De anderen zouden kunnen terugslaan, overdrachtelijk of letterlijk. Het is verstandiger om de steun van principiële argumenten in te roepen wanneer er op gevoeligheden ingehakt wordt. Polemieken en satires komen dan ook veel voor. Zomaar rustig ergernis wekken zonder gelijk te willen krijgen, dat is niet de moeite waard.

Het is alleen de moeite waard voor iemand wie het definiëren van de werkelijkheid boven alles gaat. Dat is de voornaamste functie van het dagboek; het is niet de voornaamste functie van de literatuur zoals die gewoonlijk wordt opgevat. De literatuur, dat zijn indrukken die de auteur van het leven gekregen heeft, gerangschikt in woordpatronen. Het accent ligt op de patronen meer dan op de indrukken. Als het anders was zou iedereen er een beetje over mogen meepraten, op grond van zijn levenservaring.

Wij weten allemaal dat dat niet kan. Het literaire oordeel is voorbehouden aan experts en hulpexperts, die bepalen of een tekst literatuur is, en een indeling in goed en slecht kunnen maken.


this morning with the illustrious
Donaldson. In the evening I went
to Temple's: he brought me ac-
quainted with a Mr. Claxton a
very good sort of young man tho'
reserved at first. Mr. Nicholls was
there too. Our conversation was
sensible & lively. I wish I could
spend my time always in such company.
Monday 16 May.
Temple & his Brother breakfas-
ted with me. I went to Love's
to try to recover some of the mo-
ney which he owes me. But alas
a single guinea was all I could
get. He was just going to dinner,
so I stayed & eat a bit, tho' I was
angry at myself afterwards.
I drank tea at Davies's in Russ-
el Street and about seven came
in the great Mr. Samuel John-
son, whom I have so long wished
to see. Mr. Davies introduced
me to him. As I knew his mortal
antipathy at the Scotch, I cand

Hoewel de literaire opvatting van de literatuur hen niet aanmoedigt sluimert bij lezers vaak de hoop dat zij er beter of wijzer van zullen worden. Een enkele keer gebeurt er zoiets, en dan springt de hoop hoog op. Meestal zijn de overzichtelijke en gevaarloze verbeeldingswerelden van de literatuur beter geschikt om ons van de werkelijkheid te vervreemden. Zij houden ons van kattekwaad af zolang wij in onze stoelen zitten te lezen. Op die manier is er een sociaal belang mee gediend, en als wij er plezier in hebben om het leven te herkennen in woordpatronen, wie zou er dan bezwaar tegen kunnen maken. Er zijn heel wat mensen die op andere plaatsen in de samenleving, waar het gedrang al veel te groot is, een toon zouden komen aanslaan als zij niet rustig gehouden werden door het gevoel van superieure belezenheid.

De literatuur wil vrij worden van de werkelijkheid. Boswell wou er juist mee verbonden blijven. ‘I should live no more than I can record’, schreef hij, ‘as one should not have more corn growing than one can get in. There is a waste of good if it be not preserved.’ (geciteerd in David Duchanan, The Treasure of Auchinleck, p. 1). In de praktijk was het niet vol te houden, maar in principe gingen leven en journaal gelijk op. ‘I find it impossible to put upon paper an exact journal of the life of man... However, what I put down has so far an effect that I can, by reading my Journal, recall a good deal of my life’ (29 juli 1769). En niet alleen hijzelf kon dat. ‘...to my astonishment I heard that Wilkes had been elected for Middlesex. So fascinating is success that I began to quit the determinations of my own reason, and to imagine him really a patriot and like a Roman... But a little reflection soon cured me of this.’ Niet van dat stuk leven van 29 maart 1768, maar wel van dat stuk herinnering zou gezegd kunnen worden dat het intact bewaard is gebleven, zo sterk suggereert het de gemoedsbeweging.

James Boswell geschilderd door George Willison/1765

25 februari - Zolang het journaal, van Boswell of van een ander, aangeduid wordt als vertolker van de werkelijkheid, klinkt het als iets uitstekends. Wanneer het, met evenveel geldigheid, vormeloos genoemd wordt lijkt het juist minderwaardig.

Zo onthullend als Boswell op zijn best is, de charme van zijn journaal is incidenteel. Hele lappen ervan verwijzen naar bezigheden in plaats van ze te beschrijven, en zijn alleen ooit goed geweest voor intern gebruik van de auteur. Hij vond dat zelf ook. ‘I really think that this dull, uninteresting journal is not worth the trouble of writing. But it is a register of my life, such as it has passed.’

Als hij zijn meest ambitieuze vermaningen aan zichzelf ernstig genomen had zou hij niet veel meer dan vijf minuten per dag hebben kunnen leven, en de rest aan zijn journaal hebben moeten besteden. Waarschijnlijk zou hij op den duur de frustratie van Tristram Shandy ondervonden hebben: het kost meer tijd om te beschrijven dan om te leven, zo raakt de conscientieuze autobiograaf steeds verder achterop.

Boswell verstrikte zich niet op die manier in zijn eigen probleem. Wat hij eigenlijk wilde doen kon natuurlijk niet; daarom deed hij het

zoals het wel kon. Hij zou wel eens een behoefte hebben kunnen voelen om toch maar een roman te maken, en zich een hoop schrijfwerk te besparen; maar ik geloof niet dat hij dat voornemen ooit gehad heeft. Hij was de vastlegger van de vormeloze werkelijkheid, en hij streed niet tegen zijn natuur.

Zo kan hij een tegengif leveren tegen overdoseringen van gevormde literatuur. De roman, het drama en de poëzie verschaffen ons in bescheiden mate gegevens over het ware leven der mensen; zij leggen zich in hoofdzaak toe op het bundelen van die gegevens in visies. Er is veel te zeggen voor visies, die aan lezers een idee kunnen geven in hoeverre het bijna mogelijk is om in de onsamenhangende werkelijkheid een beredeneerde eenheid te onderscheiden. Het gevaar in de literatuur is dat het belang van de visies overschat zal worden, door schrijvers en door recensenten en andere liefhebbers. Zo kan het gebeuren dat allerlei willekeurige schrijftalenten bij ons aan boord komen met veroordelingen van de burgerlijke leefwijze, met verwachtingen van de toekomst van de beschaving, definities van de absurditeit van alles, en andere interpretaties van de cultuur, en dat zij met ernst worden aangehoord. Niet dat iemand hun enig evenwicht toekent op het gladde ijs van de cultuurfilosofie, maar misschien hoeft dat in de literatuur niet. Misschien worden visies aan kunstenaars kant en klaar ingeblazen door goden of muzen. Wie zal zeggen hoe het zit. In ieder geval zijn in onze lange geschiedenis zoveel visies aangeboden door de literatuur dat zij ons zouden kunnen overstelpen, en het soms ook doen, Gelukkig neutraliseren zij elkaar in zekere mate, en zo krijgen wij weer wat ruimte.

Zeker is dat visies goed zijn om de werken overeind te houden, en dat zij ons soms op nieuwe ideeën brengen; maar er komen ogenblikken dat het ons te machtig wordt om al die halfwas denker steeds weer ernstig te nemen. Weg dan met hun visies! Alleen het ondervondene en het geobserveerde in hun oorspronkelijke vormeloosheid kunnen nog onze aandacht verwachten; en daar staat Boswell, die het gevraagde artikel kan verkopen. ‘My wife with great justice complained that my converation with her was never rational, merely childish nonsense. It is not easy to give a distinct specimen of that puerile jocularity in which alone I exert myself at home. The reason of it may be partly indolence, she has excellent sense and a cheerful temper, has not sentiments congenial with mine’. Je zou geen beter voorbeeld kunnen verlangen van iemand die de hem bekende werkelijkheid weergeeft.

26 februari In *James Boswell*: *The earlier Years,* verklaart de grote Boswelliaan F.A. Pottle, voorzitter van het Editorial Committee van de journalen, zich oneens met Aristoteles die de poëzie hoger en filosofischer noemde dan de geschiedenis. ‘Do we, in fact, receive as powerful a gratification from fictions as we do from writing that is at once vivid <u>and</u> historical? Is Mr. Micawber more satisfying than the Dr. Johnson who emerges from Boswell's pages? Granting that the two figures are drawn with equal skill, do we not receive an additional satisfaction from knowing that Boswell's Johnson is a portrait of a man who once really walked the earth?’

De bevrediging is er vast. Wij moeten ons die niet laten ontgaan, al zouden klassieke en moderne autoriteiten in koor onze smaak lager en minder filosofisch noemen. Wel kan er afgedongen worden op het verschil tussen het poëtische en het historische. Op 25 november 1776, ‘... I met a young slender slut with a red cloak in the street and went with her to Barefoots Park and madly ventured coition.’ Als wij dat tafereel in een roman vonden zou de *red cloak* het grootste deel van de

aandacht opeisen. Waarom rood? - en droeg zij soms ook een rood kapje? Als wij toch moesten afzien van een symbolische interpretatie zouden wij op zijn minst aan een geheime voorkeur van de auteur blijven denken. Niet bij het meisje in Barefoots Park. Daar zijn wij iets gewaar van een mager lichaampje onder het rood dat zij toevallig droeg. De impressie is minder filosofisch en visueel; meer erotisch en tastbaar.

Maar in geen van beide gevallen krijgen wij de slet zelf terug. Als wij ons verbeelden dat wij haar beter zien in het journaal dan in de roman is dat alleen een teken dat wij zelf een privé-roman hebben zitten schrijven.

Met het meisje in het rood hebben wij alleen een enkele vluchtige begroeting. Misschien zou het anders worden als wij de proef op Dr. Johnson konden toepassen wanneer hij Boswell voor de gek houdt, of op Lord Auchinleck, de vader van de auteur, wanneer hij zijn zoon afblaft, of op Margaret, Boswell's *valuable wife,* wanneer zij zich beklaagt of wanneer zij een moeilijke nacht doorbrengt met haar tuberculose hoest. Inderdaad zien wij meer van hun, en soms lijkt het even of wij op het punt staan van een doorbraak terug naar de werkelijkheid van tweehonderd jaar geleden.

Die doorbraak wordt niet verwezenlijkt. Als wij al te precies gaan kijken vervagen de realistische portretten. Er zijn ook bij Boswell alleen woorden, die een gewaarwording suggereren die wij ons verbeelden te herkennen. Wij moeten niet nog meer willen.

Ook van deze kant beschouwd zit het verschil in de mate waarin de schrijver zijn gegevens in een visie opneemt. Het werkelijke bestaan blijft iets heel anders. Er wordt nogal eens van mensen gehoord die wanneer hun leeftijd vordert geen poëzie meer lezen en geen romans, alleen nog geschiedenis en biografie, want dat is echt gebeurd. Zij werken in enkele vreedzame weekjes onder het lamplicht de carrière van Metternich of van generaal Eisenhower af, en noemen het werkelijkheid.

Het zijn toch ook maar weer woorden. De enige werkelijkheid van 1776 die wij nog ter beschikking hebben zijn de dingen die toen al meteen uit geschreven woorden bestonden. De Journals zelf dus bijvoorbeeld; die zijn nog zichzelf, lang na de verdwijning van het magere lichaam in het rood waarover zij vertellen.

27 februari - Boswell is vaak voor niet vol aangezien. Hij is geen serieuze man, gedomineerd als hij werd door impulsen en invallen die tel-

kens uitbraken uit de persoonlijkheid die hij in zijn zorgvuldige ogenblikken ambiëerde te zijn. ‘Yesterday you did delightfully. You did not commit one fault in any respect the whole day’, deelde hij zichzelf mee op 12 december 1763, in zijn Utrechtse studententijd. Er was zelden reden voor voldoening. Meestal bleef er een afstand tussen de eisen die hij aan zichzelf gesteld had en zijn gedrag in de praktijk. Hij maakte, zich te druk in gezelschap, en wilde zich in bedwang leren houden; hij verleidde meisjes op straat en in herbergen, en hield zich voor dat het zo niet door kon gaan; hij dronk en kaartte en kon geen orde brengen in zijn gedachten; hij liet zich uitlachen door Dr. Johnson, hij was trots op zijn afstamming als een Boswell van Auchinleck, hij zag zichzelf als middelmatig in zijn beroep van advocaat, hij had ontelbare vrienden en bekenden en hij schreef behalve zijn journalen duizenden brieven die ook grotendeels over zijn.

Het is niet dat alles wat Boswell deed onzinnig was. Zijn gedrag was niet dwazer dan dat van veel anderen; maar in afwijking van de meesten van ons die er in slagen ondanks alles onszelf ernstig op te vatten, bekeek hij zichzelf met verwondering en twijfel, en besloot dan maar weer tot een verbeteringspoging. ‘Shall I ever be great? I'm unhappy not’, zei hij tegen generaal Paoli van Corsica, die antwoordde ‘Yes, when you have taken a *caractère décidé* pour quelque état sérieux’ (18 mei 1778).

Het is Boswell nooit gelukt, en door beter gedecideerden wordt hij uit de hoogte bekeken. Pepys, de andere grote dagboekschrijver van de Engelse literatuur, had ook slordigheden in zijn persoonlijkheid en was een tijd lang net zo'n scharrelaar met meisjes als Boswell; maar hij was een zelfstandige en bekwame man, die zichzelf niet hoefde te vermanen, aan de Rand van halfverwerkte beginselen. ‘I think too closely. I am too concave a being. My thoughts go inward too much instead of being carried out to external objects. I wish I had a more convex mind’ (7 maart 1778).

Zo bleef Boswell aan de gang. De vraag is niet of hij lachwekkend is; daar is geen twijfel aan. De vraag is of wij ook om onszelf moeten lachen. Sommigen zijn daar soms toe geneigd; anderen nooit.

Wat is meer ter zake voor het oordeel over ons: onze ambitie om coherente doelbewuste mensen te zijn, of onze onmacht om aan die ambitie te voldoen?’ Op het diner voor Jan Lankmoet boog ik mij onder de vijfde speech over naar Kees en fluisterde, zo is het toch de moeite waard om zestig te worden, als je van iedereen hoort dat ze je als held en filosoof zien. In plaats van kortaf te lachen knikte Kees instemmend en zei, Ja nou, en welverdiend. Hij dacht dat wij hetzelfde bedoelden, geloof ik. Ik zakte terug op mijn stoel, en dacht aan andere mislukte grapjes die ik gemaakt heb.’

Het misverstand tussen zo'n Kees en dagboekschrijver kan heel pijnlijk zijn. Het sterke van Boswell is dat hij ze allebei in zich had. Hij wilde zichzelf graag als een voorname heer zien, maar hij kon geen betrouwbaar gezag verwerven over de impulsen die hem in verschillende richtingen tegelijk dreven. Als hij zijn gebreken voor zichzelf kad kunnen ontkennen was zijn probleem opgelost geweest. Velen doen het zo, maar hij was te ijdel of te eerlijk of te trots of te naief om zijn journaal te bedriegen. Misschien had hij vooral een levensleer nodig om zijn zwakte mee te overwinnen, dacht hij wel eens. ‘I must really get Mr. Johnson to put me down a short, clear system of religion’ (5 maart 1775).

Het is niet zover gekomen. Boswell werd geen wijs man die zichzelf in bedwang had; hij werd ook geen ongelovige die alleen aan zijn verlangen en impulsen

gehoorzaamde. Hij was niet de enige die ooit zo tweeslachtig geleefd heeft, maar hij was misschien de meest onbevangene, en de mededeelzaamste.

Nooit zou hij in de spiegel de man van gewicht aantreffen die hij eigenlijk had moeten zijn, en hij vond het niet erg als wij van het nageslacht dat te weten kwamen. Integendeel, hij was bij voorbaat blij met onze belangstelling. Zelfs uitlachen is toegestaan. Boswell was overal aan gewend, en de Boswellianen doen het zelf ook: zo is de relatie met hun held.

Goethe als autobiograaf *Boudewijn Büch*

Goethe's tot vervelens toe geciteerde uitspraak - te vinden bij Eckermann in zin onovertroffen *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* - 'Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke', vindt, naar onze mening, eigenlijk geen volkomen weerslag in leven en werk van de grote duitse dichter.

Hoewel Goethe herhaalde malen zich, als boven weergegeven, heeft uitgelaten over de Romantiek, als zou zij een ziekte zijn, menen wij dat Goethe's veroordeling van de Romantiek eerder een zelfbescherming was dan een in diepste wezen gevoelde mening. Er zijn immers talloze voorbeelden bij Goethe te vinden van waardering voor het 'Romantische' in de kunst: waardeerde Goethe niet als een der eerste Caspar David Friedrich als geniaal schilder van de schemering? Dit is vooral des te opvallender indien wij bedenken dat doeken van Friedrich nog niet zo lang geleden, als volkomen ondergewaardeerd, van de hand gingen voor een paar honderd mark. Voorts ontving de oude bard de jonge Novalis, die met weinig moeite de leidsman van de duitse hyperromantiek kan worden genoemd.

Mendelssohn-Bartholdy werd in Weimar, de woonplaats van Goethe, ten huize van de dichter ontvangen en zelfs Heine kon op een ontvangst rekenen.

Men behoeft de geschriften van Goethe slechts oppervlakkig te kennen om te weten dat de *gevoelsmens* Goethe wel heel regelmatig in het werk aanwezig is. Vanaf *Die Leiden des jungen Werther* (1774) tot aan de *Marienbader Elegie* (1823) is Goethe - tenminste al een halve eeuw - vaak doende geweest zijn intiemste gevoelens aan het papier toe te vertrouwen.

Nu zou men, niet zonder reden, kunnen stellen dat de jonge Goethe met zijn *Werther*, waarin de dichter zijn niet zo suksesvolle veroveringspoging ten aanzien van Charlotte Buff verdichtte, in de Sturm und Drang-periode verkeerde, maar dat kan uiteindelijk niet verhinderen om deze periode eerder tot een 'romantische' te rekenen dan tot een 'klassieke'. Geen serieuze lezer zal beweren dat er sprake is van een klassieke, evenwichtige Goethe in de *Werther.* Beschouwen wij nu Goethe omstreeks het jaar 1806. In dit jaar trouwde hij, na een lange samenwoning, om een puur gevoelsmatige oorzaak, zijn 'vrouw'. Anderhalf jaar tevoren had hij zijn hartsvriend Schiller verloren.

In juli 1805 geeft Goethe de Romantiek er van langs. Hij noemt haar een 'dwaze streek'. Maar op 2 oktober 1808 ontmoette de bard Napoleon, de romantische held bij uitstek. En niet anders dan prijzenwaardigheden weet Goethe over de Keizer te vertellen.

Hoe gespleten komt Goethe op ons over!

Wij spreken 1808. Goethe begint aan zijn roman *Die Wahlverwandtsohaften*. Dit werk, dat wij als een absoluut hoogtepunt beschouwen in de wereldliteratuur - maar, toegegeven, wij kunnen zoveel beweren - heeft als vreemde eigenschap dat het met zijn prachtige duits een nogal 'onderkoelde' indruk maakt. Het tegendeel is waar. Dit boek kan de eerste moderne psychologische roman genoemd worden. Het is een specifieke uiting van een weliswaar met de nodige intellectuele ballast uitgeruste tableau de la troupe, maar ook, en vooral, het verslag van de wanhopige teleurgestelde

mens. Bij ons weten is niemand ná Goethe in staat geweest zó de tragiek van de oudere minnaar (met betrekking tot het jonge meisje) weer te geven.

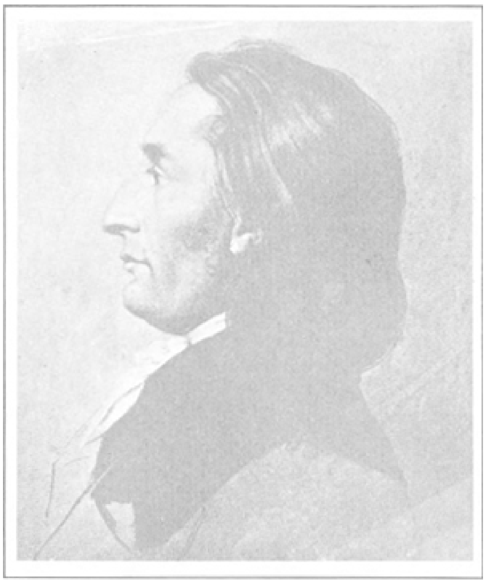
Deze roman wordt én werd door velen beschouwd als een amoreel, artistiek (etc.) dieptepunt in het oeuvre van Goethe. Eindelijk gaan er heden stemmen op die beweren dat deze roman een schier volmaakte, conceptionele weergave is van een huwelijks- c.q. minnaarsrelatie. Natuurlijk kan men deze roman prijzen om zijn prachtige 'Natureingang', om zijn waarachtig fabelachtige strukturele opbouw en niet in het laatste, zoals gezegd, om zijn zwaar, doch bij nadere beschouwing ragfijn hanteren der duitse taal. Vooral ligt in dit boek neer, de zeker voor Goethe's tijd, uitzonderlijke manier van optekenen hoe een aantal mensen elkaar het leven onmogelijk kunnen maken.

Goethe heeft eens gezegd dat alles in *Die Wahlverwandtschaften* niets anders bedoelde dan zijn leven zélf te zijn, hiermee avant la lettre Flaubert citerende met zijn fameuze uitspraak 'Madame Bovary, c'est moi.'

In *Die Wahlverwandtschaften* zien wij Goethe in de crisis van zijn leven: de dichter die, natuurlijkerwijze, zijn laatste jeugd aflegt, zijn vriend aan de dood verloren, de wereldorde op de proef gesteld. *En:* de minnaar van een jonger meisje.

Een gedeelte van dit gehele probleem heeft Goethe later nog eens vastgelegd in de *Marienbader Elegie*. Hij spreekt hier over een meisje dat meer dan een halve eeuw jonger was dan hij en dat hij hartstochtelijk beminde. Zelfs zo dat Goethe een karikatuur van zich zelf zou zijn geworden indien Karl-August, zijn vriend de Groothertog, hem niet had afgehouden van een huwelijksaanzoek.

De deerne heette Ulrike von Levetzow en heeft als een van de weinige mogen meemaken dat tot 1899, haar sterfjaar, Goethe-Forschers bij haar aanschelden om te informeren naar haar bijzondere betrekkingen met de reeds in 1832 overleden dichter. Men mag echter gevoeglijk aannemen dat er geen sprake is geweest dan van een meer dan een op redelijke afstand dwepend gedrag van Goethe - er was dus géén sprake van copulatie - zodat de verhouding als *eenzijdig* kan worden beschouwd, dus als buitengemeen romantisch; vanuit Goethe bekeken.



Johann Peter Eckermann/Tek Joseph Schmeller

Wij hebben hiermee onmiddellijk een aanzienlijk probleem aangesneden: was Goethe nu werkelijk een zo een stabiele, ijzingwekkende persoonlijkheid? Die zich door geen hartstocht van streek liet brengen? Welneen! Men leze er de *Elegie* op na om te weten in welk een hartsverscheuring Goethe was geraakt door dit prachtige meisje.

Weten wij eigenlijk wel zo zeker dat Goethe zich door geen emotie van streek liet brengen? Neen, dit wéten wij niet. Wij kunnen zelfs het tegendeel weten. Er zijn betrouwbare overleveringen genoeg, door talloze feiten gestaafd, om te kunnen konkluderen dat Goethe veel en intens verdriet heeft geleden, dit zeer wel aan vrienden en bekenden bekend maakte en, niet in het laatst, daar in schriftelijke specimina uiting aan gaf.

De literatuurhistorici die beweren dat Goethe zijn verdriet ontliep, in die zin dat hij het verdoezelde of het niet op schrift stelde, weten nimmer meer te vertellen dan verhalen als: dat Goethe niet de begrafenis bijwoonde van zijn levenslange bijzit Charlotte von Stein, dat Goethe de teraardebestelling van Schiller niet bezocht en dat hij geen traan liet om de onverwachte dood van zijn enige zoon August. In het ergste geval zal men deze criticasters horen klagen over het feit dat hij niet aanwezig was bij de rouwplechtigheid van zijn echtgenote. Dergelijke verhalen geven eerder blijk van een vooropgezette idee omtrent Goethe dan een werkelijke wil tot begrip van de complexe Goethe. En déze Goethe behoeft meer dan een studie aan de oppervlakte. Deze Goethe behoeft een analyse. Zou men niet beter kunnen stellen dat Goethe een zodanig gevoelsmens was, já, een ultraromanticus, dat hij er beter aan deed ‘calamiteiten’ te ontlopen? Opdat hij niet geheel uit het lood gebracht zou worden? Het enige wat er, naar onze mening, overblijft van de ‘klassieke’ Goethe, is dat hij in die zin ‘klassiek’ genoemd kan worden omdat hij af en toe in staat scheen te zijn zichzelf te behoeden voor fatale, té schokkende emoties. Adriaan Roland Holst heeft Johann Wolfgang (von) Goethe eens een ‘gipsen Apollo’ genoemd. Hoewel wij weten dat Holst hier de term denigrerend hanteerde, steekt er iets waars in: het Apollonische van Goethe was maar al te vaak schijn, het was té dikwijls in plaats

van marmer vervaardigd uit *gips*. De volmaakt stabiele Goethe bestaat niet en heeft nimmer bestaan. Het is een constructie van de literatuurhistorici.

Een van de meest morbide handelingen uit Goethe's leven zij hier medegedeeld:- en men verontschuldige ons voor een niet al te grote uitvoerigheid - Schillers gebeente dient in 1826 te worden opgegraven. Hoe is het mogelijk dat Goethe de schedel van zijn allerintiemste vriend ten toon liet stellen in een piëdestal, op een paars fluwelen kussen, in de Bibliotheek? Totdat de herbegrafenis kon plaats vinden heeft Goethe vaak de opgedolven schedel gadegeslagen. Dit feit moet toch reeds voldoende zijn om Goethe eerder te bestempelen als een romantisch graflyricus, men leze zijn 'Bei Betrachtung von Schiller's Schädel', een extreem surrealist dan tot een altoos denkend en wikkende persoonlijkheid? Derhalve gelijkt het ons zinvoller voortaan te spreken van de *romanticus* Goethe dan van de klassikus, hoe gaarne hij het laatste ook wilde zijn. Maar de wens is dikwijls de, vergeefse, vader der gedachte.

Uiteraard beseffen wij dat in deze weinige regels de figuur van Goethe niet voldoende is neergezet. Wij weten maar wat goed, dat het onmogelijk is in een kort bestek enig literairtheoretisch inzicht te geven in de uitzonderlijke ingewikkelde persoon van Goethe. Doch Goethe-als-autobiograaf impliceert vooral de kennis van zijn werk. Indien de lezer weet heeft van Goethe's geschriften, kan hij zich altijd nog werpen op de gigantische Sekundär-Literatur. Het eerste is reeds een levenswerk, waarin Goethe ongetwijfeld zich aan de lezer kenbaar zal maken als een romanticus. In de secundaire literatuur zal men Goethe maar te vaak tegen komen als klassikus. Waarom de literatuurgeschiedenis deze ongerijmdheid in het leven heeft geroepen én gelaten is ons ook niet duidelijk.

Maar de discussie dáár weer over is ook al weer een omvangrijke *tertiaire* literatuur. Zo blijft men in de weer met Goethe.

De Goethe die voor het Derde Rijk het prototype van de anti-semiet was, die voor de DDR-literatuurkritiek de grote voorloper van de strijd der klassen is, die voor de zionisten de oervader van het huidige Israël is en voor de schrijver dezes de meest volledige beschrijver van een immens en voortreffelijk dichterleven.

Toch maar Manès Sperber de autobiografie in Duitsland
Andre Matthijsse

Enkele jaren nadat Richard Wagners autobiografie *Mein Leben* was gepubliceerd, verscheen *Mein Leben* van Ludwig Steub. Een tiental jaren daarvoor had Christoph von Schmid de *Erinnerungen aus meinem Leben* opgetekend.

Lebenserinnerungen (Hans Freiherr von Gumppenberg), *Erinnerungen einer Ueberflüssigen* (Lena Christ), *Lebenslauf eines Optimisten* (Ludwig Ganghofer), *Meine Lebensreise* (Hermann von Lingg), *Mein Leben bis zum Kriege* (Joachim Ringelnatz), *Erlebtes Leben* (Rudolf G. Binding), *Anekdote meines Lebens* (Wilhelm Schussen), *Wie ich mich ums Leben brachte* (Ernst Wolzogen). En dan al die andere. *Wachsen am Wunder* (Alexander von Bernus), *Zwillingseele* (Hans von Hülsen), *Wanderjahre* (Otto Freiher von Taube), *Links, wo das Herz ist* (Leonard Frank), *Reisen uns Reifen* en *Schwert und Feder* (beide van Rudolf Stratz), *Es wird Abend* (Otto Flake). Of *Eine Keindheit* (Hans Carossa), *Verwandlungen einer Jugend* (idem), *Eine Jugend in Deutschland* (Ernst Toller), *Das Bilderbuch aus meiner Knabenzeit* (Justinus Kerner). Nee, ik kan niet zeggen dat ik erg gesteld ben op de autobiografie als genre. Die titels alleen al. De hoeveelheid. De Duitse 'Gründlichkeit' mag op een vooroordeel berusten, van de autobiografie is in het Duitse taalgebied geen half werk gemaakt. Dus is ook het standaardwerk over dit genre in het Duits samengesteld, de vierdelige *Geschichte der Autobiographie* (G. Misch).

Wat is er in hemelsnaam te vertellen over de autobiografie in het Duitse taalgebied? Dat je het genre kunt laten beginnen bij de dominikaner monnik Suso (die Heinrich Seuse heette) met *Briefbüchlein?* Seuse was een leerling van de beter bekende Meister Eckhart, een middeleeuwer dus, en dat wordt een veel te lang verhaal.

Enkel hoogtepunten lijkt me ook niks, al te obligaat en uiteindelijk te veel eer voor Herr von Goethe, over wie elders in dit nummer toch al wordt geschreven.

Zelfs als ik me tot de tegenwoordige tijd beperk, is een besliste keuze onontkoombaar. Zal ik het bijvoorbeeld over de zojuist gepubliceerde *Tagebücher 1933-1934* van Thomas Mann hebben of over de even recent verschenen en minstens zo interessante *Tagebücher* (2 dln.) van Robert Musil? Na het herdenkingsjaar lijkt me een korte Mann-pauze best op zijn plaats. Met Musil kan ik beter wachten op de herziene editie van *Der Mann ohne Eigenschaften,* die in het voorjaar moet uitkomen. Dus toch maar Manès Sperber.

De naam zal bij veel lezers een vraagteken oproepen. Je leest of hoort in Nederland dan ook nauwelijks of nooit over deze schrijver. Een hier betrekkelijk onbekend auteur derhalve, maar wel de schrijver van één van de meest belangwekkende autobiografieën van de jaren zeventig: *All das Vergangene...,* waarvan het derde en laatste deel eind vorig jaar verscheen.

Manès Sperber werd in 1905 in Zablotow, in Oost-Galicië geboren, nu Pools gebied, destijds deel van het Oostenrijks-Hongaarse keizerrijk. Hij kwam op jeugdige leeftijd naar Wenen, studeerde daar, was leerling en later medewerker van Alfred Adler aan wie Sperber zijn eerste publicatie wijdde: *Alfred Adler, Der Mensch und*

seine Lehre. Van 1927 tot 1933 verbleef Sperber in Berlijn, waar hij psychologie doceerde.

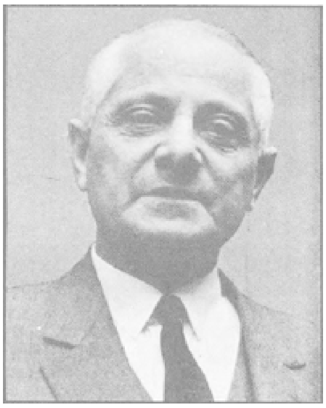
Deze periode van zijn leven heeft Sperber in de eerste twee delen van *All das Vergangene...,* beschreven. Het eerste deel, *Die Wasserträger Gottes* (1974), behandelt zijn jeugd, het strengjoodse milieu waaruit hij voortkwam, de eerste tijd in Wenen. Het accent ligt hier op het messiaanse geloof, waarin hij opgroeide. Hoe moeilijker men het in het leven had, hoe dichterbij zou de komst van de messias zijn. Zoals het eenvoudige maar zware beroep van de waterdrager, van wie Sperber leerde dat het gerechtvaardigd was dat iemand die niets had geleerd van de vroege morgen tot de late avond zwaar werk deed voor een schamele vergoeding.

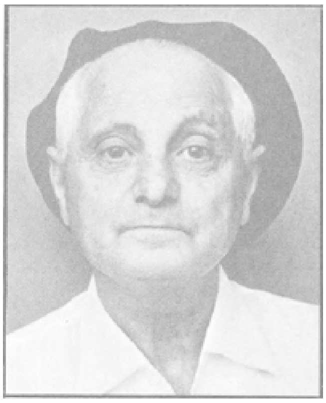
Die vergebliche Warnung (1975), het tweede deel, sluit onmiddellijk hierop aan. Het begint in 1918, en ook hier wordt de herinnering gespiegeld aan de latere en huidige wereldbeschouwing van de auteur. In dit deel ligt het accent op Sperbers maatschappelijke ontwikkeling. De ontdekking van de schilderkunst in Amsterdam, het contact met de psychologie en de persoon van Adler, de politieke (communistische) activiteiten, psychologische werkzaamheden en literaire ontplooiing. Dan de Berlijnse periode, waarin Döblin, Sternberg, Brecht een rol spelen, het contact met belangrijke communistische leiders, de vele reizen en tenslotte de breuk met Adler.

Het nu verschenen laatste deel, *Bis man mir Scherben auf die Augen legt,* begint op het moment dat Sperber Duitsland verlaat. Hij was na zijn deelname aan de laatste manifestatie van de communistische partij in Duitsland, in 1933, gearresteerd, op de geboortedag van Hitler echter in vrijheid gesteld. Via Praag en Wenen bereikte hij Zwitserland, reisde door naar Parijs, waar hij sindsdien (1934) woont.

Dit laatste deel is zonder twijfel het belangrijkste van deze trilogie, omdat in dit deel het wereldbeeld van Manès Sperber zijn uiteindelijke voltooiing bereikt. Het samengaan van gedwongen emigratie, anti-fascisme, en de

langzame verwijdering, de onontkoombare breuk met het communisme - een vergelijking met de autobiografie van zijn vriend Arthur Koestier dringt zich op -, wordt bepalend voor zijn latere oeuvre. Behalve de boeiende portretten van bijvoorbeeld Anna Seghers en André Malraux maakt juist die verwijdering van de communistische partij dit deel zo interessant. Elke fase van Sperbers leven wordt door intellectuele breuken gekenmerkt, elke breuk volgt op een intensief geloof, of dat nu in het religieuze, persoonlijke of wereldbeschouwelijke vlak ligt. Dit derde deel brengt een synthese, die Manès Sperber al eerder in romans en essays had uitgewerkt, maar nog niet eerder direct persoonlijk had onderstreept.





Manès Sperber

Zo is er de romantrilogie *Wie eine Träne im Ocean* (bestaande uit *Der verbrannte Dornbusch,* 1949; *Tiefer als der Abgrund,* 1950; *Die verlorene Bucht,* 1953) waarin het verloop van aantrekking en afwending van de communistische partij tegen de historische achtergrond wordt geschetst. Zo zijn er de essaybundels *Zur Analyse der Tyrannis* (1937) en *Das Unglück begabt zu sein* (1938), de latere opstellen *Essays zur täglichen Weltgeschichte* (1967) en *Leben in dieser Zeit. Sieben Fragen zur Gewalt* (1972), zijn nieuwe confrontatie met zijn leermeester *Alfred Adler oder das Elend der Psychologie* (1970), essayistiek die zich vooral richt op de structuren van macht en geweld, hun ontwikkeling naar totalitaire systemen.

Systemen, waarvan Manès Sperber zich intellectueel heeft vrijgemaakt, maar die hij tegelijkertijd door zijn ervaringen zo goed kent.

De toekenning van de Georg Büchner-prijs in 1975 betekende een stimulans voor de herontdekking en waardering van Manès Sperber in Duitsland. Een niet geringe bijdrage aan die herwaardering werd en wordt geleverd door de Weense Europa Verlag, die behalve de autobiografie heruitgaven van de romantrilogie en het essayistisch werk publiceerde.

Peter Handke
een ontmoeting
Andre Matthijsse

Hij herinnert me plotseling aan Josef Bloch, de ex-doelman. Tijdens het kijken naar een voetbalwedstrijd kijkt Bloch niet naar de aanvallers, maar naar de doelman op wiens doel de aanvallers met de bal afkomen. Een doelman, enkel geïnteresseerd in de bewegingen van een doelman, niet in het spel dat de doelman doet bewegen.

Eigenlijk wist ik dit al voordat ik hem ontmoette, of zelfs eerder, voordat ik, telefonisch met hem sprak om een afspraak voor een ontmoeting te maken. Hij heeft een afkeer van het literatuurbedrijf, is eenzelvig. Het is de angst van de doelman voor de strafschop. De angst voor de bevestiging die zo'n moment onontkoombaar met zich mee brengt: toch deel van het literatuurbedrijf te zijn. *Kun je niet een andere reden bedenken om naar Parijs te komen?* De schrijver kan evenzogoed proberen met een strohalm een deur open te breken.

Peter Handke. Timide staat hij in de deuropening van het statige maar fantasieloze, uit zandsteen opgetrokken herenhuis; van de buitenwereld afgegrendeld door een solide ijzeren hekwerk. Mensen binnen laten gaat hem ongemakkelijk af. ‘Toen het mode werd met krijt hakenkruizen op je handpalm te tekenen en daarmee anderen stiekem op de schouder te kloppen, gebeurde mij dat het meest’, heeft hij in ‘Een autobiografisch essay’ over zijn schooltijd genoteerd. Dat kan hem nog steeds gebeuren.

Misschien dat hij daarom in een stille voorstad van Parijs woont. Om naamloos te bestaan, ver weg van Duitse schouderklopjes (als hij hoort dat er in toenemende mate Duitstalige literatuur in het Nederlands wordt vertaald, de belangstelling voor de Bondsrepubliek toeneemt, zegt hij dat hem dat werkelijk heel erg spijt), ver weg van het literaire wereldje. Maar het hem op de man af te vragen, is zinloos.

Dat weet ik niet. Ik weet het niet meer. Ik heb het wet geweten, toen ik pas hier woonde, maar ik ben het vergeten. Eet doet er ook helemaal niet toe of iemand in Parijs of waar dan ook woont.

De gedachte dat we juist over dit soort (autobiografische) zaken zouden praten, wordt uitdrukkelijk buiten de deur gehouden.

Dat is het ergste wat er is. Altijd ergens een antwoord op moeten hebben, altijd maar een mening over geven, of je die hebt of niet. En altijd maar verklaren wat niet te verklaren is. Ik bedoel, als ik probeer te verklaren wat niet te verklaren is, dan doe ik dat in mijn boeken; anders zou ik wel andere boeken geschreven hebben.

Peter Handke werd in 1942 in het Oostenrijkse Griffen geboren. Omdat zijn moeder kort daarop met een Duitse onderofficier trouwde (niet de vader), bracht hij de jaren tot 1948 grotendeels in Berlijn door. ‘In de vroege zomer van 1948 verliet mijn moeder met haar echtgenoot en de twee kinderen, het meisje van nauwelijks een jaar in een boodschappentas, zonder papieren de oostelijke sector. Zij staken clandestien, beide keren in de ochtendschemering, twee grenzen over, een keer een haltroep van een Russische grenssoldaat en als wachtwoord het Sloveense antwoord van mijn moeder, voor het kind vanaf toen een drieëenheid van ochtendschemering, fluisteren

en gevaar, een vrolijke opwinding tijdens de treinreis door Oostenrijk en weer woonde zij in haar geboortehuis, waar men voor haar en haar gezin in twee kamertjes voor onderdak zorgde.' (*Ongezocht ongeluk*). Na de lagere school volgde het katholieke gymnasium, een priesteropleiding.

Internaten zijn in de Duitstalige literatuur een telkens terugkerend thema. Berucht en geruchtmakend. Voor Peter Handke nauwelijks. *Ik was niet op dit internaat om priester te worden. Ik wilde dat niet. Het internaat was voor iemand zoals ik, uit een milieu van landarbeiders, de enige mogelijkheid om verder te kunnen leren zonder dat het geld kostte. Ik kan niet zeggen dat het internaat een hel voor me was. Ik was soms ongelukkig, soms onverschillig, soms was het moeilijk je eigen dromen te hebben; wat al belangrijk is. Een omgeving om te ontvluchten? Voor anderen wel, maar ik was te eenvoudig, ik heb er nooit aan gedacht dat zo iets mogelijk was.*

In het genoemde autobiografisch essay schetst Handke zijn gedrag: 'Ik stond op, wanneer een superieur binnen kwam. Ik was nooit zonder reden afwezig. Als ik als ziek in bed ging liggen, toonde de thermometer aan dat ik gerechtvaardigd in bed lag. (...) Ik zong alle strofen van het volkslied. Ik hield van mijn ouders als hoeksteen van de staat, ik hield van mijn geboorteplaats, ik hield van de provincie waarin ik was geboren, ik hield van mijn geliefd vaderland. Ik leerde regels over de staat. Niet de staat, maar de woorden over de staat prikkelden me tot gebruik.' Toch gaat niet alles in onverschilligheid aan hem voorbij. Het essay eindigt met een eerste ontsnapping: 'Pas een jaar later kwam het zover, dat ik, onder het mom dat ik naar de tandarts wilde, met de bus naar de nabijgelegen stad ging, waar ik nieuwsgierig rondliep en nieuwsgierig tenslotte een boek kocht: Kort nadat ik terug was, werd het me afgenomen, maar toen had ik het al gelezen.'

Ik was toen vijftien, zestien jaar. Belangrijk voor mij waren toen twee schrijvers, William Faulkner en Georges Bernanos, later anderen die met deze twee samenhingen, zoals Julien Green. Van Faulkner en Bernanos kocht ik stiekem pocketuitgaven; boeken die, omdat ze verboden lectuur waren, mij iets te zeggen moesten hebben; omdat het voor mij verborgen werd ge-

houden. Het is gek, voor die tijd had ik nooit gedacht, nooit geweten dat je echt kunt haten, dat je haat kunt uitdrukken. Dat heb ik op het internaat geleerd. Twee jaar voor het eindexamen ben ik er van af geschopt. Ik ben er weg gegaan en heb op een openbaar gymnasium, dus zonder religieuze bindingen, mijn eindexamen gehaald.

De rechtenstudie die Handke in 1961 in Graz begon, heeft hij nooit afgemaakt. Hij begon te schrijven.

Die rechtenstudie was nog niet eens zo'n willekeurige keuze. Ik wist niet wat ik na mijn eindexamen wilde. Of eigenlijk wel: ik wilde, en dat al veel langer, als schrijver leven. Een leraar Duits, die wist dat ik schreef, heeft me toen aangeraden rechten te gaan studeren - een makkelijke studie, een maand of vier intensief werken, maar daarnaast zeker evenzoveel tijd voor jezelf. Ik was bijna klaar, toen kwam het bericht dat Die Hornisse *gepubliceerd zou worden, toen ben ik onmiddellijk met studeren gestopt.*

Dat was 1966. Het jaar waarin ook de theaterteksten *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke* werden gepubliceerd en Handke de leden van de ‘Gruppe 47’ tijdens hun jaarlijkse bijeenkomst (dat jaar in het Amerikaanse Princeton) scherp aanviel op hun mateloze beschrijvingskunde. Handke was op slag beroemd, hoewel slecht gelezen. Als ik hem zeg dat ik zijn eerste twee romans niet ken, behalve *Die Hornisse* de het jaar daarop gepubliceerde roman *Der Hausierer,* merkt hij op: *de Duitsers ook niet.*

Merkwaardig: het valt me nu opeens op dat Handke altijd over de Duitsers spreekt, nooit over de Oostenrijkers - over Oostenrijk heet het in zijn journaal *Das Gewicht der Welt:* ‘dat ik de mij liefste mensen daar nooit met het land identificeer! (De existenties maken nooit het land existent)’.

En, om bij het jaar 1966 te blijven, hij beval het stop zetten van verdere voorstellingen van *Publikumsbeschimpfung,* omdat de reacties van het publiek (terug schelden) het literaire karakter van zijn tekst aantastte.

Wat er sedertdien met Peter Handke is gebeurd, mag redelijk bekend worden verondersteld. Zijn boeken worden vertaald, zijn toneelwerk is hier te zien, zijn filmactiviteiten zijn een ‘must’ voor de alternatieve circuits. De actrice met wie hij getrouwd was, heeft hem op een gegeven moment in de steek gelaten. Sinds 1969 woont hij, onderbrekingen daargelaten, met zijn dochtertje in Parijs.

‘“De boeken die u schrijft, zijn die uit de lucht gegrepen of uit het leven” vroeg de oude man. - “Uit beide”, antwoorde ik’. Aan deze notitie uit het journaal houd ik me vast. Want dat is waarover ik wel en Peter Handke niet wil praten: het autobiografische in zijn werk. Het is immers complementair aan dat waarover ik niet en Handke wél wil praten; het schrijven. Het een staat niet los van het ander. Bovendien is er zijn opmerking dat het hem er in de literatuur om gaat niet *de* of *een* werkelijkheid te beschrijven, maar *zijn* werkelijkheid.

Maar natuurlijk. Mijn werkelijke opvoeding heb ik gekregen tijdens het lezen, niet van de opvoeders. De literatuur pakte me waar mijn opvoeders mij niet kenden, dus niet aanpakten. Ik heb me door de literatuur laten veranderen. Later heb ik, door te schrijven, geleerd mijzelf te veranderen. Niet letterlijk, maar toch. Ik begreep zoveel niet van mijzelf. Kijk, ik geloof ook aan het toeval. De mooiste herinneringen zijn toevallige, je weet niet waar ze vandaan komen, je speelt er geen rol in, ze hebben ook geen sociale betekenis. Herinneringen waar ik zelf helemaal niet in voor kom,

zijn voor mij de belangrijkste. Omdat het herinneringen zijn maar tegelijkertijd ook toekomstbeelden. Die beelden zijn voor de fantasie ongelooflijk stimulerend. Daarmee kun je verder denken.

Dit soort herinneringen interesseren me bijzonder. Maar je krijgt ze alleen maar als je niet denkt zoals je gewend bent te denken; dat routineuze denken. Het lukt je bijvoorbeeld in je halfslaap, of tijdens een ogenblik van complete rust. Ook tijdens opperste nervositeit kan er plotseling een herinneringsbeeld zijn, waaraan je je kunt vast houden, dat je rustig maakt, en dat je anders verder doet denken dan je normaal zou doen; en daar houd ik niet zo van, van dat normale denken.

Ben je daarom met de notities begonnen, die naar het journaal geleid hebben?

Ik weet het niet. Ik heb het een tijdje gedaan en toen leek het me tamelijk verhelderend. Het aardigste vond ik het ontbreken van samenhangen, want de meeste zijn literair afgekloven. En toen dacht ik, waarom zou ik nu niet eens dat alles, helemaal naakt en onschuldig en zonder die verkeerde samenhangen verzamelen.

Verkeerd, verkeerd, waarom verkeerd?

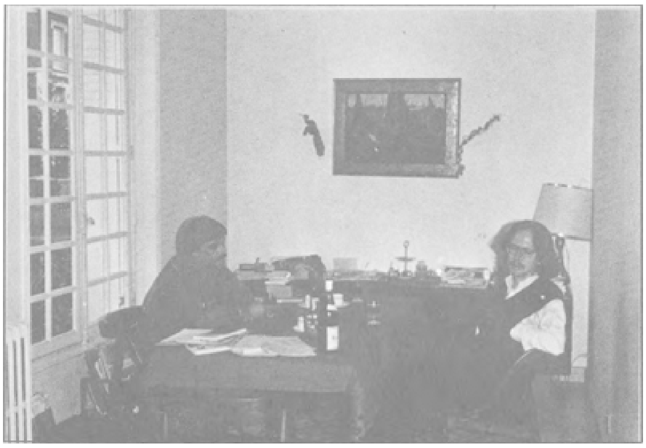
De meeste. Ik bedoel, er zijn... het ideaal zou zijn nog verder te gaan dan deze onschuldige afzonderlijkheden. Om samenhangen tot stand te brengen, die zich nog niet in werkelijkheid hebben voorgedaan, die je je alleen maar wenst. Dat zou natuurlijk nog veel beter zijn dan deze simpele notities.

De grootste ervaring is die als uit iets dat je zelf hebt beleefd en nog iets anders dat je zelf hebt beleefd, terwijl beide elementen afzonderlijk in je bewustzijn bestonden, als die twee opeens samenkomen, in een gezamenlijke beweging raken. Dat is een geheimzinnige maar toch glasheldere beweging: als opeens twee reële gebeurtenissen uit je bestaan in één fictieve gebeurtenis samenvloeien. Dat is een moment dat voor de literatuur heel belangrijk is, waar de literatuur eigenlijk begint.

Bij jou neemt dat een specifieke vorm aan, die me doet denken aan het effect dat het maken van opstellen op school op je heeft gehad: dat je op een mooie zomerdag tenslotte niet meer de mooie zomerdag maar het opstel over een mooie zomerdag beleefde. Een vorm waarin bij een beschreven ervaring een nieuwe ervaring ontstaat.

Op dat moment beleef ik een herinnering inderdaad anders dan oorspronkelijk het geval was. Tijdens het schrijven herinner ik me dingen die ik vergeten was. Maar de reële ervaring die bij die herinnering hoort, wordt opgeheven, weggeschreven. Als ik soms passages herlees, bijvoorbeeld uit Die Hornisse, *dan herinner ik me opnieuw dingen die ik opnieuw al weer vergeten was. Maar die herinneringen hebben dan iets toeval-*

ligs. De schrijver weet weliswaar dat hij dat en dat beleefd heeft, maar 'het grote leven' is er los van gekomen. Eet is eerder weten dan ervaren. Je kunt daarbij denken aan de herinnering van mensen die niet onder woorden brengen wat ze beleven. Misschien zijn die beter af, want iemand die schrijft heeft geen herinnering meer. De schrijver kan geen toevlucht in de herinnering zoeken, zoals andere mensen dat kunnen, hij verwerkt haar...



Andre Matthijsse i.g.m. Peter Handke (c.) in Handke's huis te Parijs / 1978.

Tot nieuwe toekomstbeelden. Wat voor betekenis hebben deze beelden voor jou?

Het gaat daarbij niet zozeer om mijzelf, maar voor zover ze voor mij betekenis hebben, probeer ik me er aan te houden. Ik bedoel, je rekent af met bepaalde aspecten van je bestaan Dat heeft consequenties. Je moet proberen naar dat veranderde perspectief te leven. Anders heeft schrijven geen zin, zou het oplichterij zijn.

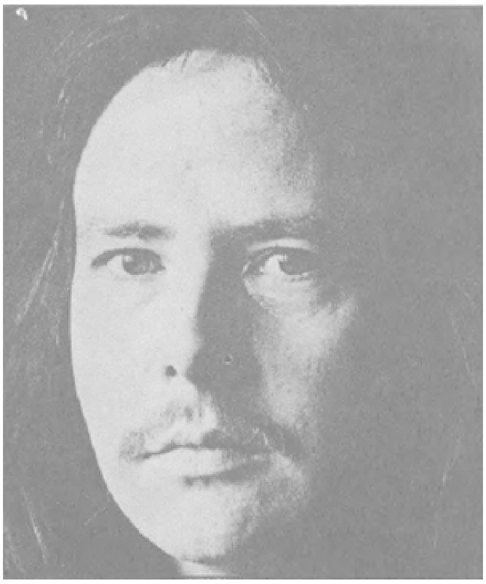
Toegespitst op de gepubliceerde verhalen. *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* eindigt onbeslist: op het beslissende moment schiet de schutter de bal recht in de handen van de doelman. In *Der kurze Brief zum langen Abschied* wordt de crisis bezworen met een fictief ritueel, het gesprek met regisseur John Ford. Met *Die Stunde der wahren Empfindung* breekt daarentegen een hanteerbare oplossing door, hoe kortstondig ook hervindt Gregor Keuschnig weer het geloof in de dingen, in de wereld.

Daar zit een ontwikkeling in, het perspectief verandert.

Nee, nee, dat wil ik niet. Dat je daar zo vanzelfsprekend over praat. Door er zo over te praten, ga je harmoniseren. En ik zie helemaal geen harmonie, ik zie vertakkingen, afwijkingen, twijfels, uitvluchten, lafheid, herhaling.

Een ontwikkeling hoeft helemaal niet harmonisch te zijn. Ook in een disharmonie zijn samenhangen te ontdekken.

De meeste schrijvers vinden het prettig dat aan hun werk een bepaalde betekenis wordt gegeven. Ze maken dan de betekenis verantwoordelijk, die aan een samenhang wordt gegeven, en niet meer de afzonderlijke dingen. Dat is fout. Natuurlijk, een schrijver heeft een soort lichaam, telkens zal hij op dezelfde manier een beweging inzetten, hij zal zich variëren. Maar je zou je als schrijver daar helemaal los van moeten kunnen maken.



Peter Handke '78/Foto's Ank. Matthijsse

De grootste literatuur dat is de volledige afwezigheid van de persoon in een werk, van het persoonlijke van de schrijver, waar de schrijver alleen voelbaar is in de energie, in de beweging van een volkomen vrij werk. Bijvoorbeeld Goethe 's Wahlverwandtschaften, of Nachsommer van Stifter.

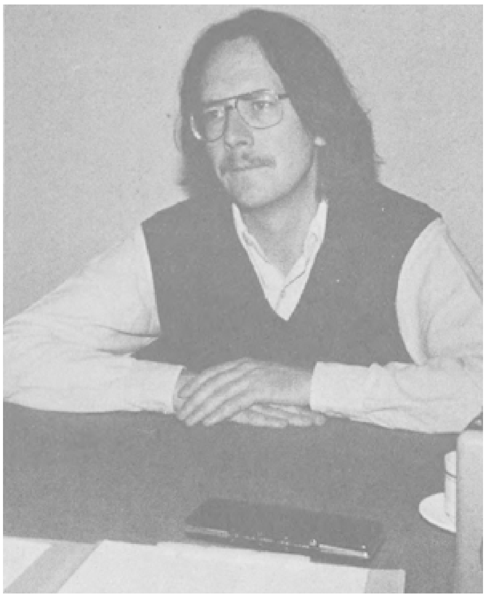
Ik geloof niet dat dat waar is wat je nu zegt. Het lijkt me een soort utopie.

Ja, het is zeker een utopie. Sommige teksten van Kleist misschien ook nog. Maar toch, ideaal is als je geen pasklare mythe gebruikt. Je kunt het utopie noemen. Maar de Wahlverwandtschaften, ik ken geen enkel boek in de literatuur dat zo vrij van alles staat, zowel van de mythe als van de verklaarde realtiteit.

Literatuur moet niet zo konkreet zijn, eerder abstraherend. Op het moment lees ik de Confessions van Rousseau, die zijn zo abstraherend, zo uitgewogen. Door het gebruik van woordjes als 'vriendelijk' of 'gruwelijk', die eerder beoordelingen zijn concrete beschrijving, wordt een veel exactere voorstelling bereikt dan bij de zogenaamde realistische literatuur. Omdat je de voorstelling zelf lezend moet bedenken.

Wat ik voor ogen heb is een literatuur, die helemaal vrij is. Vrij van al die meningen. Het basisprobleem van de huidige literatuur is dat hij te journalistiek is, dat al die discussies die op het moment plaats vinden te veel in de literatuur terecht komen. De emancipatie van de vrouw, discriminatie, derde wereld, dat komt allemaal in de literatuur terecht, in plaats dat de literatuur wordt gebruikt voor nieuwe ervaringen. Daarom zijn bijna alle boeken die ik las verziekt. Ik kan dat niet lezen, tenminste niet als literatuur. Het hoort ergens anders thuis. Ik wil me best informeren, ik doe dat ook. Ik lees kranten, kijk televisie. Maar als ik een boek lees, wil ik een heel andere energie voelen. Literatuur is niet de wereld, niet de

werkelijkheid van de straat.



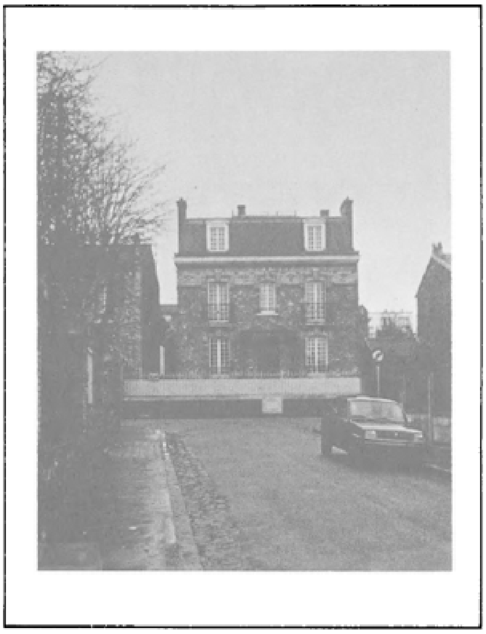
Peter Handke/Foto: Lukgi Özlök

Dus ook niet het autobiografische, dagboeken, brieven, journaals, als ik je goed begrijp. In je journaal merk je van Kafka's dagboek op dat alleen de beschrijvingen erin je nog interesseren, niet zijn geklaag en zelfbeschouwingen.

Dat journaal, ik heb het een keer spannend gevonden gebeurtenissen afzonderlijk te laten bestaan. Maar het is duidelijk dat Kafka's Proces *of* Madame Bovary *superieure literatuurvormen zijn in vergelijking met een journaal. Uiteindelijk is een boek als* Amerika *mij toch liever dan de dagboeken van Kafka. Hoewel alles bij elkaar hoort. De mogelijkheid om te ontsporen, om te mislukken, die is belangrijk voor de literatuur. Ik zou niet mijn hele leven journaals kunnen schrijven, je hebt dat moment waarop je kunt falen nodig. Angstgevoel.*

Bij welk boek ik dat het sterkst gevoeld hebt? Dat weet ik niet. Ik wil daar niet zo op door gaan. Bij Wunschloses Unglück *nauwelijks, dat houd ik ook niet voor mijn beste boek. Maar bij* Der kurze Brief zum langen Abschied, *en ook bij* Die Stunde der wahren Empfindung *heel sterk.*

Soms heb ik dan het gevoel: ik ben ook eigenlijk helemaal geen schrijver, ik moet dat laten. Dat verdien ik niet met de oplichterij die ik bedrijf. Meestal wil ik mijzelf helemaal niet als schrijver zien. Wat is dat nou? Als je toch kijkt naar al die mensen die dagelijks naar kantoor gaan, die gaan werken, die iets doen. Maar is een paradox, dat er op de een of andere manier toch iets gemaakts van mij is. In plaats van werk toch iets dat door mij is gemaakt. Als andere mensen dat kunnen meebeleven, dan ben ik daar toch wel tevreden mee. Dan denk ik dat het toch het allermooiste is om kunstenaar te zijn. Schilder, componist te zijn, is het ideale leven. Dat mensen door de huiver van het poëtische worden gegrepen - dan ben ik al heel tevreden. Tegelijkertijd is het een belachelijk idee dat ik dat zou doen.



Handke's huis te Parijs/Foto: Ank. Matthijsse

'De gedachte, dat ik wat had opgeschreven over het leven der mensen, verwarmde me', staat in het journaal. Journaallezers zijn voyeurs.

De autobiografie in de Franse literatuur

P.H. Dubois

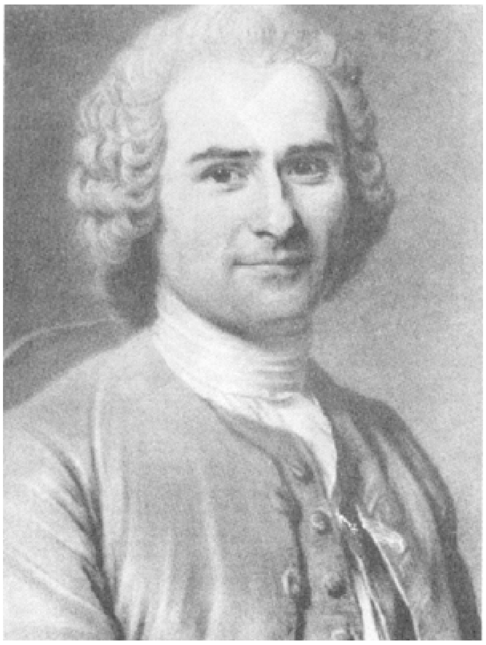
Eigenlijk is een onderwerp als ‘de autobiografie in de Franse literatuur’ een onmogelijk onderwerp, en dat geldt natuurlijk evenzeer voor andere literaturen. Je zou in de eerste plaats al moeten vaststellen dat het begrip ‘autobiografie’ een zo grote variatie aan vormverschijningen omvat, dat men daar noodgedwongen dagboeken, brieven, mémoires e.d. bij zou moeten betrekken. Zelfs essays. Want hoeveel onthult bijvoorbeeld Montaigne niet over zichzelf in zijn Essays, al vormen deze geen directe autobiografie?

Van de middeleeuwen tot de achttiende eeuw waren het vooral mémoires en brieven, waarin het autobiografische karakter overwegend tot uitdrukking kwam. Villehardouin, Joinville, Froissart, Commynes, Pierre de L'Estoile, Blaise de Montluc, de Retz, Saint-Simon, om maar een paar van de bekendste namen te noemen, tonen allemaal, maar in sterk toenemende mate van de 12e naar de 17e eeuw, autobiografische trekken in zoverre deze auteurs vertellen over gebeurtenissen die zij hebben meegemaakt of waarin zij een rol hebben gespeeld en daardoor over zichzelf.

Deze laatste toevoeging is niet zonder belang omdat het binnen de geleidelijke verschuiving van de tijd een kenmerkend verschil aangeeft met latere mémoires en autobiografische geschriften. Men kan zeggen dat de achttiende eeuw ontdekt heeft dat de mens het geluk bij zichzelf zoeken moet, op déze aarde, en niet in een hypothetisch hiernamaals; de achttiende eeuw, dat wil dan zeggen: de Verlichting, de filosofen van die tijd, welke door de Franse literatuur-historicus Paul Hazard werd omschreven als de periode van de ‘crise de la conscience européenne’.

De implicaties van dat bewustzijn zijn van velerlei aard en ongemeen complex geweest. Maar één ding is zeker: het heeft bij velen geleid tot een bewust individualisme, tot een groeiend zelfbewustzijn.

Het is dan ook geen wonder dat de eerste moderne autobiografie uit die tijd dateert: Les Confessions van Rousseau. Wat de ‘science de l'homme’ aan hem te danken heeft, is het besef dat de werkzaamheid van het denken een gebrekkige en lege structuur oplevert, wanneer deze niet gefundeerd is in en bevestigd wordt door ‘le détail des événements de sa vie et de ses sentiments secrets, dans toutes les situations où il s'est trouvé’. Rousseau is de eerste geweest die de moed heeft gehad aan het licht te brengen wat in het on- en onderbewuste verborgen bleef, de eerste die het taboe overschreed om de werkelijkheid en de waarheid in het gezicht te zien.



Jean-Jacques Rousseau

Men kan moeilijk overschatten wat dat te betekenen heeft gehad voor de ontwikkeling van de psychologie en de psychoanalyse en dus voor de kennis en het begrip van de mens. Dat is ook de opdracht die Rousseau zichzelf, overeenkomstig de geest van de tijd, stelde. Maar het is voor ons evident dat die motieven bij uitstek pasten bij een behoefte aan zelfexpressie die de bron van het schrijverschap is.

Zijn navolgers hebben niet dan ook ontbroken en zonder zijn voorbeeld zou de lijn van Chateaubriand naar Gide en verder tot Genet en Leiris zich niet zo snel hebben ontwikkeld: Chateaubriand met Les Mémoires d'Outre-Tombe, Stendhal met La Vie d'Henri Brulard, het Journal, de Souvenirs d'Egotisme, Benjamin Constant met Le Cahier Rouge en Adolphe (postuum ook nog Cécile), de grote romantici als Hugo, George Sand, Alexandre Dumas, de Musset, Vigny, Lamartine die allemaal hun Histoire de ma vie of hun mémoires schreven.

Minstens zo fascinerend vaak komen zij en anderen te voorschijn uit de meestal pas veel later gepubliceerde brieven. Dat geldt ook al voor

vroegeren: er is nauwelijks een bewonderenswaardiger portret van Diderot denkbaar dan dat wat oprijst uit zijn Lettres à Sophie Volland en er bestaat in de epistolaire literatuur van de achttiende eeuw waarschijnlijk geen ontroerender zelfportret van een vrouw dan dat van Belle van Zuylen/Madame de Charrière in haar brieven. Zoals er ook nauwelijks een aangrijpender zelfportret van het schrijverschap denkbaar is dan wat Flaubert te zien geeft in zijn correspondentie.

Stendhal

Het zou geen moeite kosten met een opsomming van namen door te gaan. Sinds het literatuuronderzoek zich er meer en meer op is gaan toeleggen documenten te publiceren, is er vrijwel geen auteur van betekenis meer of zijn brieven zijn gepubliceerd, zijn dagboeken, wat hij aan mémoires naliet. En omgekeerd is het aantal auteurs snel gegroeid dat deze vormen van expressie heeft gekozen om vast te leggen wat zij niet in hun literaire creaties konden of wilden verwerken.

Dit vervaagt uiteraard een beetje het uitgesproken autobiografische. Maar men kan van de andere kant niet ontkennen dat dit autobiografische karakter ook op een andere 'verge' manier de literatuur doordrenkt. Michel Butor merkt in een essay het volgende op: 'Iedereen weet dat de romanschrijver zijn personages of hij het wil of niet, weet of niet, opbouwt van uit elementen van zijn eigen leven en dat zijn helden maskers zijn waardoor hij zichzelf vertelt en droomt...'

Dat is inderdaad een feit en een oeuvre als Prousts A la Recherche du temps perdu onderscheidt zich van de zuivere autobiografie misschien alleen door de transpositie van de verbeelding en door de weergave van een andere dan de onmiddellijk zichtbare realiteit. Maar de kern van de autobiografie is ook meer de waarheid dan de herkenbaarheid.

Dit laatste is misschien de verklaring van een verschijnsel dat steeds vaker te zien is: een mengvorm tussen roman en directe autobiografie. Het boek in de ik-vorm waarin de auteur duidelijk over zichzelf schrijft zonder dat dit noodzakelijk betekent

dat alles wat erin wordt vermeld ook volledig zo heeft plaatsgevonden. De interpretatie van zichzelf door middel van de verbeelding is een belangrijk element van de literaire creatie geworden, de verbeelding een ken-middel, de creatie een middel tot zelfverwerkelijking. Daaruit is een hele literatuur ontstaan.

Schrijvers als Georges Bataille, Michel Leiris, Maurice Blanchot, Le Clézio, Patrick Modiano en anderen hebben daar nieuwe impulsen aan gegeven.

De autobiografie in zijn meer directe vorm blijft intussen de plaats innemen die zij al sinds lang had. Julien Green, Sartre, Simone de Beauvoir, Emmanuel Berl, Violette Leduc, Malraux, Arland, Marcel Jouhandeau, - het zijn even zoveel namen en reputaties als persoonlijke vormen van het niet af te bakenen en zich steeds ontwikkelende terrein van de autobiografie.

Engelse kroniek
James Brockway

In januari is de tweede verhalenbundel van Ian McEwan bij Jonathan Cape verschenen: *In between the sheets*, werk dat in Nederlandse vertaling al enkele tijd geleden bij De Harmonie werd uitgegeven. Voor zijn eerste bundel *First Love, Last Rites* ontving McEwan, die terecht als een van onze origineelste nieuwe schrijvers telt, de Somerset Maugham-prijs. Er is een makkelijk te bespeuren affiniteit, qua geest en ook qua inhoud, tussen McEwan's schrijven en dat van enkele Nederlandse auteurs van de laatste jaren - nu ja, sinds 1960, laten we maar zeggen - en er is zeker een overeenkomst met het vroege werk van jan Wolkers.

Er kan geen twijfel bestaan over McEwan's gaven, net als er ook geen twijfel in de eerste jaren van de jaren zestig over de kracht en het kunnen wan Wolkers.

De overeenkomsten zijn o.a. een nooit haperende of tastende verteltrant, geen taboe heilig meer, wreedheid, de onplezierige kantjes van het leven en de mens uitbeelden, de kunst, zowel ruw realistisch te schrijven als symbolisch en fantaserend, en, met dit alles, het vermogen om in de lezer een gevoel van dreiging, van onbehagen op te wekken, d.w.z., een sadistisch element. Als je een verhaal van McEwan gelezen heb, voel je je niet meer op je gemak.

Schrijvend of pratend over wat schrijven moet en niet moet doen, heeft Iris Murdoch meerdere malen de nadruk op de eis dat het in ieder geval nooit moet *troosten*. Nu, dat doet noch Wolkers noch McEwan. Integendeel!

McEwan's proza is koud, van alle sentiment ontdaan. Het presenteert zich aan de lezer als een perfekt gedraaid instrument van staal. Of je zou het kunnen vergelijken met een hoofdweg in een wereldstad vroeg op een winterochtend uit een troostloze kamer gezien, voordat er enige beweging op straat is en nadat een koude regen de hele nacht over het asfalt heeft gewoeid. Het doet je ergens rillen. Zijn stof ook.

Hier zijn zeven verhalen van de afgelopen vier jaar, of liever: vier verhalen, een reisimpressie (van L.A.), twee fragmenten over Londen na een aanstaande wereldoorlog, en een fantasie, *To and fro*, die misschien de gedachten van een slapende man, slapend aan de borst van een vrouw, weergeeft... maar men moet zelf beslissen waarover het gaat.

De ‘echte’ verhalen (maar alles hier is echt, dat moet ook ík zeggen, die niet zeer van McEwan's werk houd) lijken mij de minsten. Dit zijn *Pornography:* over een nietsnut, wiens broer een pornowinkel heeft; de nietsnut besmet twee verpleegsters, die hij ook bedrogen heeft, met sifilis, en zij, flinke meiden dat het zijn, revancheren zich door hem te castreren, welke operatie plaats heeft ná afloop van het verhaal. *Reflections of a Kept Ape*, waarin de aap vertelt over Sally Klee, waarmee hij samenwoont, en die, na één succesboek te hebben geschreven, aan ‘writer's block’ lijdt, totdat zij eindelijk hetzelfde boek, voor de tweede maal, begint te schrijven. *In between the Sheets*, over een gescheiden man, die sexueel opgewonden raakt, als hij ontdekt, dat zijn jonge dochter, inwonend bij zijn gescheiden vrouw, blijkbaar een verhouding heeft met een nogal griezelige lesbische dwerg. *Dead as they come*, over een rijke man, die op een etalagepop verliefd wordt, haar koopt, naar huis neemt, en met haar samen woont, totdat hij vermoedt, dat zij hem met zijn chauffeur ontrouw is geweest, waarop hij haar en zijn hele kunstcollectie in gruzelementen smijt.

Ik heb met opzet het geraamte van deze verhalen weergegeven om het te geforceerde symbolisme ervan te etaleren. De kracht van McEwan's schrijven ligt namelijk in wat hij van deze geraamten maakt.

Niettemin heb ik liever de eerste van de twee korte fragmenten over het leven in Londen na een aanstaande oorlog - dus echte fantasie in een echte denkbeeldige *setting*. Wat *Psychopolis*, (scènes de la vie de Los Angeles) betreft: de scène waarin in een restaurant een jongeman in zijn broek pist, om te laten zien dat hij bereid is, letterlijk alles wat zijn vriendin van hem verlangt, te doen, is helaas té puberachtig, als symbool van de decadence en onnozelheid van het leven in die stad.

Het infantilisme van het tijdperk en de beschaving waarin McEwan geboren is (through no fault of his own!), heeft totdusver een té stevige greep op zijn kunnen weten te behouden. maar dat kunnen *is* er. En daarom is deze nieuwe auteur zeer de aandacht waard.

Wij hebben in Engeland, ook andere schrijvers die experimenteel schrijven. Een hiervan is Giles Gordon, die volgens mijn telling nu tot tweemaal toe *zelf* een recensie van zijn boeken heeft moeten schrijven, om ze tegen het onbegrip of onwil van het merendeel van de andere recenseurs te verdedigen. Dat gebeurde een jaar of vier geleden in verband met zijn 'roman' *Girl with Red Hair* en nu onlangs alwéér, in verband met zijn jongste 'roman' *Enemies*, die over *vrienden* gaat. Het eerste boek heb ik indertijd gelezen, het tweede niet.

Gordon's methode is met proza te spelen, hij schrijft een scène, dan schrijft hij het weer, op een wat andere manier. Of hij herhaalt zijn zinnen in een iets gewijzigde vorm. Het effekt is hallucinerend, maar kan ook irriterend werken, omdat men nauwelijks opschiet en ook steeds weer in de war raakt. Het is experimenteren met zinsbouw en romanbouw, het is spelen met taal en taalstructuur. Het is afstappen van de normale verhalende verteltrant.

Wat heeft de lezer er aan, mag men wel vragen? Nu, bij het rustig en hardnekkig uitlezen

van *Girl with Red Hair* merkte ik zelf, dat ik, dankzij Gordon's methode, veel meer bewust werd van de woorden en zinsconstructies zelf. Lezen kan je het misschien niet meer noemen. Woorden en zinnen *ervaren*, kan je echter wel noemen. Ik voel er niet zeer veel voor, maar ik vond het wel de moeite waard om hier te noemen.

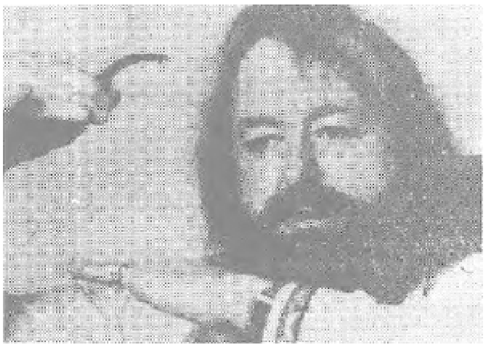
Giles Gordon/foto: Fay Godeän

Giles Gordon is een activist op dit gebied. Hij is redacteur van verschillende verzamelbundels van Brits experimenteel proza, w.o *Beyond the Words*, (1975) waaraan elf auteurs, w.o. Anthony Burgess, B.S. Johnson, Robert Nye, Ann Quin, Maggie Ross, Eva Figes en Giles Gordon zelf meewerkten, ieder met een stuk experimenteel proza en een inleidende noot over hun bedoelingen. Twee van deze auteurs, nl. Ann Quin en B.S. Johnson, pleegden zelfmoord in 1973 en het boek is aan hen opgedragen. In hetzelfde jaar verscheen *Farewell, Fond Dreams*, waarin Giles Gordon enkele van zijn 'fictions' bundelde. (Beide boeken van Hutchinson,)

De jaarlijks prijs voor 'fictie', die door het dagblad *The Guardian* wordt uitgereikt, min of meer simultaan met de grote Bookerprijs, ging eind verleden jaar naar een auteur die op zijn manier ook experimenteel werkt. Dit is Michael Moorcock, vriend van Giles Gordon, wie de Guardianprijs ontving voor zijn roman *The Condition of Muzak*.

Over deze roman en zijn voorgangers, die één reeks vormen, schreef de voorzitter van de jury W.L. Webb die tevens redakteur letteren van de *Guardian* is, alsvolgt: '...no recent fiction has coped better with the giddy contingencies of the mid-century imagination than this brave harlequinade of identity games, counterfeit realities, parody history and shabby, matter-of-fact apocalyse.' Dat zijn grote woorden, maar wat Webb hieraan toevoegde was toch belangrijker: 'We found it tonic and liberating in what seems a distinctly regressive phase of English literary culture.'

Lan Mc Ewan
Foto: Jerry Bauer



M. Moorcock/foto: Saunders

Regressie in de hedendaagse literatuur? En toch zijn er boeken die vooruitstrevend zijn en onder deze noem ik twee romans van de grandioos subversieve Emma Tennant, die nu (februari 1978) in de goedkope Penguin-uitgave te krijgen zijn, nl. *The Crack* en *Hotel De Dream*. Emma Tennant's werk heb ik besproken de eerste keer, september 1976, dat ik in BZZLLETIN heb geschreven, en ook haar 'Literary Newspaper', dat *Bananas* heet. Ik had het vermoeden dat *Bananas* was opgehouden om te bestaan, maar dit is gelukkig niet het geval. Nummer 9 is eind verleden jaar verschenen, met korte verhalen en gedichten die zeer zeker niet 'regressief' zijn en door auteurs die dat ook niet zij - Angela Carter, J.F. Ballard enz.

Eind oktober jl. is de jongste roman van de in Engeland wonende Zuid-Afrikaanse schrijver Dan Jacobson, *The Confessions of Jozef Baisz* bij Secker & Warburg verschenen. Dit boek over een 'moral guidance officer in a corrective labour camp' in een fictief, maar al te herkenbare moderne staat, hoop ik in een volgende Kroniek te bespreken. Jacobson's boek is een van de nieuwe romans die door de New Fiction Society (196, Shaftesbury Avenue, London, W.C. 2.) eind verleden jaar voor zijn leden is uitgekozen.

Ik vind kinderen zielige wezens, die afhankelijk zijn van het grote tuig dat volwassenen heet

Josine van den Berg i.g.m. Dolf Verroen

Dolf Verroen schrijft al jaren kinderboeken. Ook schrijft hij al jaren over kinderboeken in BZZLLETIN. Met het verschijnen van zijn boek *Allemaal de boom in* komt het kind van nu om de hoek kijken, en die lijn wordt nog duidelijker voortgezet met *De kat in de gordijnen* dat deze maand bij Leopold verschijnt.

Dolf Verroen schrijft over aktuele onderwerpen als doodgaan, seksualiteit, vechten, een ander rollenpatroon in de vorm van een vader die bang is, i.p.v. een moeder. Over al deze zaken praat Josine van den Berg met hem.

'Ik vind kinderen zielige wezens, die afhankelijk zijn van het grote tuig dat volwassenen heet'.

Je bent begonnen met romans, daarna kinderboeken en nu boeken voor kleine kinderen?

Ik ben zeker veranderd door het schrijven voor kleine kinderen. Schrijven betekent voor mij allerlei lagen in mezelf afpellen tot er bepaalde wezenlijke waarden bovenkomen. Ik denk dat ik voor kinderen zo schrijf, omdat die dingen me vroeger bezighielden. Bovendien heb ik sterk het gevoel dat ik van binnen nog precies dezelfde ben als het kind dat ik vroeger was. Er is niets wezenlijks veranderd, ik schrijf vanuit mezelf.

Je schrijft over aktuele onderwerpen die nogal opvallen. In je nieuwe boek staat b.v. een verhaaltje over een kinderlokker. Doe je dat bewust?

Het zijn dingen die me bezighouden. Ik wilde eens in een drukke straat een kind overzetten; dan kijkt zo'n kind je aan of je een kinderlokker bent, schrikt van toenadering.

Omdat het volwassenen èn kinderen bezighoudt, geloof ik dat je erover moet schrijven. Ouders praten er verkeerd over, durven nooit te zeggen waar het nou echt om gaat. Daarom tekenen ze een kinderlokker af zoals hij niet is. Het is een gevaarlijk onderwerp, terwijl ik schrijf voel ik me daar geremd over. Ik probeer de essentie te benaderen, althans een weg naar die essentie toe.

Hoe vallen dit soort onderwerpen op scholen?

Al deze onderwerpen zijn moeilijk. Als ik met mijn verhaaltjes op een keurige nette school kom, voel ik me eng, verstoten uit zo'n groep. Ik zie dan aan de mensen dat ze me niet zo'n leuk mens vinden, omdat ik niet mee wil doen. Soms mag een verhaalt je waar b.v. iets van seksualiteit in voor komt, niet voorgelezen worden.

Wat beoog je nou met je boeken?

Dat er geen wezenlijk verschil is tussen kinderen en volwassenen. *Ik vind kinderen zielige wezens die afhankelijk zijn van het grote tuig dat volwassenen heet. Uit op eigen normen en waarden*. Ik trek altijd partij voor kinderen, dat hoop ik tenminste.

Waaraan ontleen je 't, dat je voor de jongste kinderen schrijft?

Ik zal wel infantiel zijn, gefixeerd op een bepaalde leeftijdsgroep. Het heeft met mijn eigen jeugd te maken, dat is goed om te weten want schrijven is een bewustwordingsproces. Ik wil graag een behoorlijk mens worden en daar hoort het schrijven bij. Daardoor heb ik mijn eigen persoonlijkheid kunnen aksepteren: een tikkeltje agressief van huis uit. Een soort mengeling van al te grote vriendelijkheid en al te grote onverdraagzaamheid. Wat me in mijn karakter hindert is, dat ik erg konformistisch ben.

Welke redenen heb je om juist over onderwerpen als dood, rollenpatronen, angst enz. te schrijven?

Het heeft te maken met hoe ik me als mens manifesteer. Ik schrijf over dingen die kinderen meemaken; wat hun ziel treft. Ik vraag me wel af, of ik ze kan bezien, waar blijf ik anders. *Daar heb ik jaren aan getwijfeld.*

Ben je wel eens bang dat je alles al gezegd hebt, dat er niets nieuws meer komt?

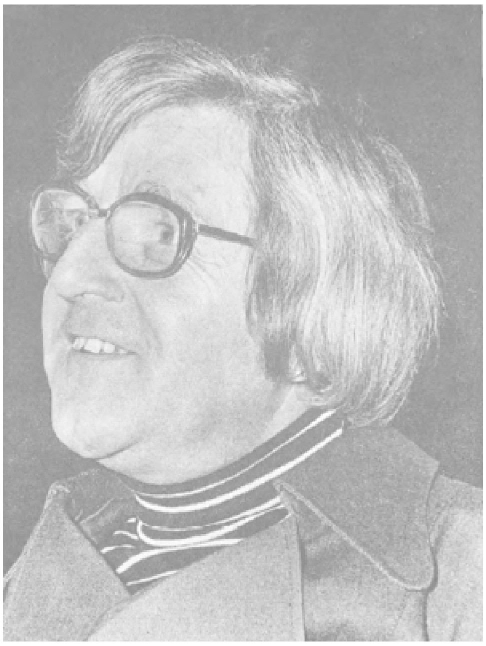
Nee, ik heb het gevoel dat ik mijn beste boeken nog moet schrijven. Dat ik dat juist aan het afpellen ben. Maar ik ben wel eens bang - elke dag dat ik ouder wordt, wordt de afstand tot kinderen groter - dat er een dag komt dat ik ze niet meer aanspreek. En dat ik dan niet alles gezegd heb wat ik zeggen wil. Nou, dan hou ik op.

Jouw verhalen hebben een open einde; sommige mensen zullen zeggen dat jonge kinderen zekerheden nodig hebben.

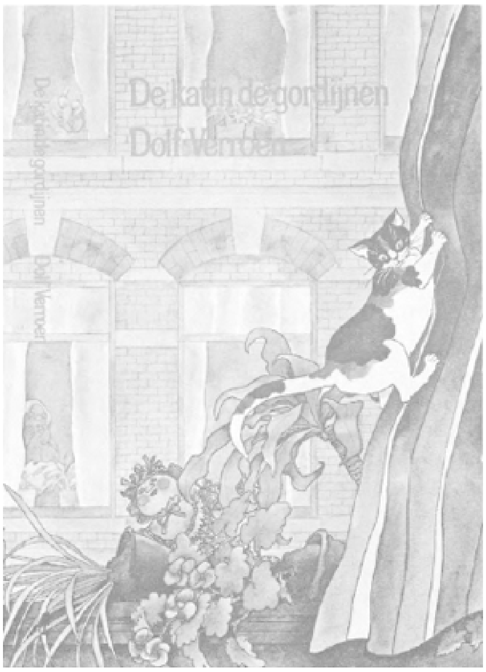
Zelf heb ik geen pasklare oplossingen, dus voor een ander ook niet.

Ouders voeden hun kind vaak op tot een nette kantoorbediende of huisvrouw, maar niet tot een

volwassen en gelukkig mens, die iets met zichzelf kan doen. De meeste mensen willen dat niet, zijn aangepast. Voorbeeld daarvan is de neutronenbom. Dol op hun kinderen, maar ze wel aan stukken laten schieten. Daar heb ik moeite mee.



Dolf Verroen/Foto: Jan Stegeman



De laatste jaren ondervindt je veel waardering, je geeft lezingen op scholen. Wat betekent dat voor je?

Ik kan de dingen daardoor makkelijker naarbuiten brengen. Ik wil elke dag schrijven, met mijn vak bezig zijn, omdat ik het gevoel heb dat ik daardoor steeds verder kom, ook ambachtelijk: hoe meer ik schrijf, hoe meer er uit komt. Vroeger had ik een soort angst dat je het kwijt was als je het te gauw weggaf. Tegenwoordig denk ik: hoe

meer ik weggeef, hoe meer er voor in de plaats komt. Dus dat afpellen is een kwestie van werken.

Wat vind je van je eigen werk t.o.v. dat van anderen?

Ik heb van mijn eigen werk niet zo'n hoge hoed op. Er moeten nog zoveel aspekten bij. Je moet er helemaal inzitten, zodat niemand om je heen kan. Dat heb ik nog niet bereikt. Jarenlang vroeg ik me af of het wel literair verantwoord was, nu ben ik meer inhoudelijk bezig.

Ik zou graag een groot boek schrijven, waarin kinderen zich kunnen terugvinden. Ik vind een literair kinderboek van ongelooflijk groot belang, er is zoveel rotzooi. Maar je gaat je dan toch afvragen: *wie ben ik, dat kan niet anders*.

Al recenserende weet je aan welke normen een goed kinderboek moet voldoen. Geldt voor de beoordeling hetzelfde als voor volwassen boeken?

Het evokatieve element moet je niet vergeten. Een aantal nevenaspekten, zoals kinderen serieus nemen, is ook nodig. Verder bepaalt de schrijver zijn eigen norm. Ik vind het een beetje belachelijk om te zeggen Jan Terlouw voldoet niet aan de eisen die Miep Diekmann stelt.

Hoe maak je aan kinderen iets duidelijk over je boeken?

Ik geef lezingen op scholen. Als je op een school komt vinden kinderen het maar iets engs, zo'n schrijver, maar iets geweldigs tegelijkertijd. Hoewel ik een beetje moeite heb met alle dingen die geen boek zijn, vind ik literaire kindermiddagen belangrijk. Het Max Velthuysprogramma b.v. - ik weet het zo goed omdat ik er aan meegewerkt heb - heeft een groot stuk bijgedragen tot Max Velthuys; tot wat hij wil en wat hij doet. *kinderen leggen een grote drempel tussen het werk en de schrijver*. Dat vind ik verschrikkelijk jammer. Alles wat gedrukt is, is waar. Het is ontzettend belangrijk dat je ze even vertelt, dat dat nou eenmaal niet zo is, dat er achter ieder boek een doodgewoon mens zit.

In hoeverre dat nawerkt en betekenis heeft, weet ik niet. Maar ik geloof wel dat je er zo iets aan kunt doen.

Rotterdam Berlijn 753 kilometer
een impressie van twee filmfestivals
Henk Camping

Van het adres waar ik in Berlijn logeer moet ik met de U-Bahn naar het festivalcentrum. Voordat je de trappen afgaat passeer je dan een groot kantoor van IBM. Met een paarse verfspuitbus is er een woord op geklad. Eén woord: *TRAUMSTADT*.

Ik heb er een foto van gemaakt.

Iedere dag rijd ik met de auto naar Rotterdam. Meestal parkeer ik in een straat evenwijdig aan de Gouvernestraat waar ik voor het festival zijn moet. Omdat er huizen gesloopt worden zie je vanuit de ene straat de andere.

Ik heb er een foto van gemaakt.

In Rotterdam vriest het. Het sneeuwt zelfs. De laatste dag forceer ik me. Met 40 graden koorts wacht ik op de komst van Marguerite Duras, 's-Avonds kom ik heelhuids thuis. In Berlijn is het warm. Ik loop in mijn hemd buiten.

Toch liggen er maar een paar weken tussen de beide festivals. In een paar dagen zie ik honderd films; zie ik slechts een paar films die een roulatie in Nederland zullen krijgen; zie ik te veel films om allemaal hier te bespreken.

Twee vragen: waarom die festivals en waarom er over schrijven? Twee vragen die in elkaars verlengde liggen. Twee vragen ook met een voor de hand liggend onbevredigend antwoord.

Het feit dat ik de festivals in Rotterdam en Berlijn in één artikel bespreek heeft slechts te maken met het feit dat ze elkaar zo snel opvolgden. Overeenkomst bestaat er slechts op een enkel punt.

Berlijn telt in feite zes festivals. Naast de grote kompetatieve festivals, zijn er nog het jaarlijkse retrospektief (dit jaar Marlène Dietrich en ‘Censuur in het Derde Rijk’); de Info-Schau (een internationale markt voor distributie en pers); een festival met kinderfilms; een festival van de Nieuwe Duitse films en het Internationale Forum des jungen Films. Slechts dit laatste festival vertoont gelijkenis met Film International in Rotterdam.

Het festival in Rotterdam en het Forum in Berlijn zijn belangrijke spreekbuizen voor de onafhankelijke cinema in de wereld. Tijdens deze festivals wordt een keur aan films vertoond van jonge filmmakers, die vaak met beperkte middelen hun politieke, kunstzinnige, dramatische of domweg filmhart luchten.

‘Film International wil een festival zijn van de kompromisloze cinema’, laat Huub Bals (direkteur Film International) aan een ieder weten die het horen wil.

Wat er vertoond wordt zijn dan meestal ook niet de films die je makkelijk verstouwd. *LE CAMION* van Marguerite Duras zal in Nederland zeker geen uitverkochte zalen trekken. Van de zeventig in Rotterdam vertoonde films maakt

alleen een film als *DE SPIEGEL* van de Rus Tarkofski enige kans een publiekssukses te worden.

De vraag dringt zich dan op waarom je in Nederland in Godsnaam zo'n festival moet organiseren. De Nederlandse markt is immers te klein voor al dat marginale werk!

Ik geloof dat je er voor moet waken hierop een te beperkt antwoord te geven. Je moet zo iets ruim willen zien.

Film is een internationaal medium. Om die reden alleen al is het belangrijk de ontwikkelingen buiten de eigen landsgrenzen te volgen. Door een voortdurend kontakt met de onafhankelijke, kompromiesloze cinema uit het buitenland, zal een voor Nederland vruchtbare dialoog met dat buitenland kunnen ontstaan. Daarom is de introduktie van deze films en hun makers in Nederland belangrijk. Maar ook voor de makers van de films is het belangrijk dat hun produkten vertoond worden. Ook zij hebben de dialoog met het publiek nodig.

Festivals als die in Rotterdam, het Forum in Berlijn, New York en Edinburgh zijn voor de vrije cinema van levensbelang. De vrije cinema is het verse bloed van de film(kunst).

Na dergelijke opmerkingen ontkom ik er niet aan om mijn teleurstelling uit te spreken over de Nederlandse filmwereld. Al die filmmakers die sinds hun opleiding, klagend over gebrek aan werk (terecht!) in de WW lopen, hadden zich uiterst leerzaam tien dagen in Rotterdam kunnen ophouden.

Al die distributeurs van gladgestreken konsumptiefilms negeren nog steeds het gat in de markt en laten zich in Rotterdam niet zien. Toch kunnen zij daar juist profiteren van het researchwerk dat Huub Bals in feite verricht.

Waar bleef tenslotte de Nederlandse filmpers. Slechts de Volkskrant, de NRC en het Vrije Volk volgden het festival op de voet. Is de rest inmiddels over sport gaan schrijven? Het filmschrift Skrien kent zijn plicht. Skoop laat het echter danig afweten. Het bleef beperkt tot een aankondiging met filmtitels en korte inhoud en later een verslag van vier pagina's. In dat zelfde nummer acht pagina's over *CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND* van Steven Spielberg. Het tekent de verhouding.

De films van Film International zijn inderdaad niet van het soort hapklare brokken zoals we die doorgaans in de bioskopen voorgezet krijgen. Volgens mij een reden te meer om dat goede nieuws van de daken te schreeuwen. Het ontbreekt de media in Nederland blijkbaar aan voldoende lucht

voor een dergelijk geschreeuw. Enig ekskuus: ze zijn niet zo kompromisloos als de films van het festival.

Films

Zoals ik in de aanhef al schreef, ik heb meer films gezien dan ik hier zou kunnen bespreken. Ook *BZZLLETIN* is blijkbaar niet kompromisloos. Ik zal hieronder selekteren op basis van mijn eigen voorkeur. Ik zal daarbij proberen zoveel mogelijk als plichtsgetrouwe informant op te treden.

Laat ik maar met mijn voorliefde beginnen: Marguerite Duras. Haar films waren al voor Film International '77 aangekondigd. Pas dit jaar waren ze te zien. Drie films en Duras in eigen persoon. De beloning van een jaar geduldig wachten.

BAXTER, VERA BAXTER zag ik drie keer. Het vertelt het simpele verhaal van een rijke man met behoefte aan meer geld en meer vrouwen. We krijgen hem niet te zien. Wel de vrouw met wie hij getrouwd is en voor wie hij uiteindelijk leven wil. Met geld en niet met liefde probeert hij vruchteloos haar gelukkig te maken. Dat gaat zo ver dat hij voor haar zelfs een minnaar koopt. Behalve een soort schuldbesef over zijn eigen voortdurende afwezigheid, ook een kompensatie voor zijn frekwente seksuele eskapades met andere vrouwen.

Voor een onwaarschijnlijk hoog bedrag huurt hij voor haar een bungalow en voor zo'n zelfde bedrag een man (Gerard Dépardieu). In die bungalow maken we kennis met de vrouw (Claudine Gabay). Ze is ongelukkig, dat zie je aan alles.

Gedurende de film krijgen we over haar en haar verhouding met Jean Baxter steeds meer informatie, doordat er drie series gesprekken plaats vinden. Eerst in de lounch van een hotel, waar Dépardieu haar probeert te bellen, vervolgens een gesprek van Vera met een jonge vrouw (zij bekent een verhouding met Jean gehad te hebben)en tenslotte met een volstrekt neutrale vrouw, wier nieuwsgierigheid tijdens het gesprek in het hotel geprikkeld werd. Duras vertelde voor dit laatste gesprek oorspronkelijk aan een man gedacht te hebben. Zij zag daarvan af, omdat ze vreesde dat het publiek aan een mogelijke nieuwe seksuele relatie zou kunnen denken.

De literaire achtergrond van Duras staat borg voor voortreffelijke dialogen. De vraag- en antwoordspelletjes hebben vaak een retorisch karakter. Op de meeste vragen komt geen antwoord. Omdat het niet hoeft? Of omdat het ons noodlot is niet werkelijk te kunnen kommuniceren. Of omdat iedere vraag een evident antwoord in zich heeft.

Je kunt je afvragen waarom Duras de film als medium gekozen heeft voor haar, in eerste instantie literair gegeven. Het antwoord is voor de hand liggend voor een ieder die eerder een film van haar zag. Wat Duras maakt zijn geen films, zijn ook geen verfilmde boeken. Het zijn prentenboeken. Ze heeft het beeld nodig om aan haar verhaal een ekstra dimensie te geven. Dat is geen teken van literaire zwakte. Het pleit voor je, wanneer je onderkent dat het boek zijn beperkingen heeft: dat het kortom noodzakelijk is het boek te visualiseren; het een filmisch ritme te geven; het geluid te geven; het de tijdsdimensies te geven die de film eigen zijn. Duras doet dat heel sterk in *BAXTER, VERA BAXTER.* Tijdens een telefoongesprek dat Vera met Jean voert, kijken we naar een eindeloos shot van een uiterst kalme zee met een bijna onbereikbare horizon. Een lege vlakte van zee. We horen het gesprek en daarin Vera's

hulpeloze roep ‘Jean!’. De verlatenheid, de eenzaamheid, de afstand en de hulpeloosheid kunnen in geen enkele tekst zo sterk worden aangegeven als in deze kombinatie van beelden, kleuren, geluiden, intonaties en ritmes.

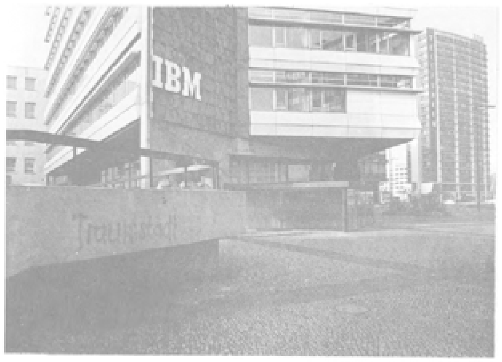
Gedurende de hele film horen we zeer ritmische, Zuidamerikaanse muziek, ‘De buren hebben een feestje’, zegt iemand. Dat zal wel. Maar de muziek symboliseert ook het rusteloze kloppen van een verlangend hart. Het is het leven op de achtergrond. Op de voorgrond Vera Baxter, die op het punt staat alles op te geven. Het is ook de rusteloze tegenhanger van uiterst kalme beelden en uiterst kalme gesprekken.

Regelmatig is de kamera afwezig. We zien dan beelden van het interieur van de villa, van de zee, van bossen. Vera Baxter is dan afwezig. Droomt. Zit in een wolk.

Heel bijzonder is de groep van drie van Duras' films. *INDIA SONG* (Film International '76), *SON NOM DE VENISE DANS CALCUTTA DESERT* en *LE CAMION*. Ogenschijnlijk hebben alleen de eerste twee films iets met elkaar te maken. Voor *SON NOM DE VENISE*... gebruikte Duras namelijk de integrale geluidsband van *INDIA SONG*. Een re-make zou je kunnen zeggen, maar met welk verschil? Het is bekend dat Duras over de film *INDIA SONG* (naar haar roman ‘De vice-consul’) niet helemaal tevreden was. Ze wilde het beter doen en *SON NOM DE VENISE* was daarvan het resultaat. Als we *INDIA SONG* bekijken valt het op dat er akteurs in beeld verschijnen die we met elkaar horen praten, zonder dat er van enige lipbeweging sprake is. Het is alsof we de kommentaren horen van mensen die in een projektieruimte zichzelf en de anderen op het scherm geprojekteerd zien. Het beeld heeft daardoor meer realiteit dan het geluid.

Die lijn wordt in *SON NOM DE VENISE*... door gezet. De kamera zwerft nu alleen nog maar door verlaten gangen, kelders, kamers, terrassen en tuinen van het zelfde landgoed waar ook *INDIA SONG* werd opgenomen. Het landgoed is verlaten en vervallen. De kamers en de tuinen zijn leeg. Akteurs ontbreken. De realiteit van beeld en geluid wordt, ten opzichte van *INDIA SONG* omgedraaid. Het geluid is nu reëler dan het beeld. Het geluid hangt als een echo van een lang verleden in een afgetakeld en vervallen heden. Terug naar de oorspronkelijke roman klopt dat ook. Het verhaal van de vice-consul van Lahore en de liefde die hij opvat voor Anne-Marie Stretter speelt zich immers in het verleden af. Ze zijn wellicht allang dood. Het huis waarin zich alles afspeelde is wellicht verlaten en vervallen. Alleen de schaduw van hun affaire, de geur, de vingerafdruk, de geest leeft voort. Met de restanten van het verleden in beeld en met het geluid van de realiteit zal de bezoeker de liefdesaffaire kunnen rekonstrueren; zal je op een gegeven moment de akteurs, van wie je al-

leen de stemmen hoort door de gangen, de kamers en de tuinen zien lopen. Het is aan de kijker om zelf de film verder in te vullen.



Berlijn 'Traumstaat'?/Foto: Henk Camping

Dat is de nieuwe cinema van Marguerite Duras! Voorlopig eindpunt is haar film *LE CAMION.* Het is de uiterste konsekwentie van een maksimaal beroep op de kreativiteit van de toeschouwer. In de film gebeurt niets meer dan dat Duras aan Gerard Départdieu het scenario voorleest van een mogelijke film. Het is het verhaal van een vrachtwagenchauffeur die een lifster meeneemt. Départdieu stelt vragen en Duras beantwoordt ze. Vragen over de bestemming van de vrachtwagen, het weer, de politieke belangstelling van chauffeur en lifster, de omgeving, de persoonlijke levensopvattingen van beide imaginaire hoofdrolspelers. Duras vult in en laat open, roept nieuwe vragen op. We moeten onze eigen film maken. De gegevens daarvoor worden ons met een zekere regelmaat toegediend en voortdurend, wanneer Duras een nieuw element inbrengt vraagt ze: 'Zie je het voor je?'. Na enige aarzeling antwoordt Départdieu dan: 'Ja' en met hem zie je het inderdaad voor je, op het scherm in je eigen hersenpan.

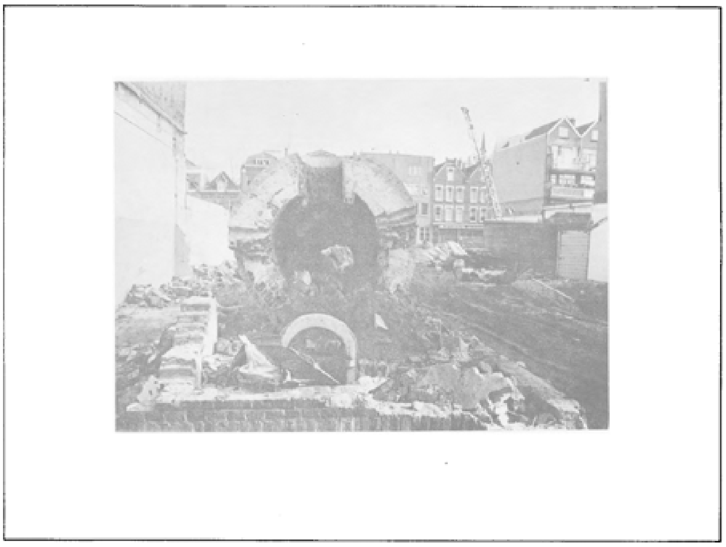
Een nieuwe manier van filmen? Met Duras ben ik het eens als ze zegt niet te weten hoe het nu verder moet.

Minder subtiel vind ik een soortgelijke invuloefening van Jean Eustache, maker van *LA MAMAN ET LA PUTAIN* en *MES PETITS AMOUREUSES.* Zijn *UNE SALE HISTOIRE* bestaat uit twee korte films van 22 en 28 minuten. Daarin wordt tweemaal het zelfde verhaal verteld. Twee verschillende mannen vertellen beiden het verhaal van hun eigenaardige bezigheid. Ze gluren door een gat in de muur naar het damestoilet. Tweemaal wordt verslag gedaan van wat daar allemaal te zien is. Tweemaal is de enscenering zo verschillend, dat er in feite twee verschillende films ontstaan zijn. En in die films wordt zo verschillend verhaald over iets dat we niet te zien krijgen, dat we ons daarbij twee keer iets anders kunnen voorstellen. Een vreemde belevenis om in films iets te zien, dat je niet werkelijk te zien krijgt.

Vorig jaar al in Berlijn, dit jaar in Rotterdam en dankzij een financiële bijdrage van het Vrije Volk voor distributie in Nederland beschikbaar, de Philippijnse film *DE*

GEPARFUMEERDE NACHTMERRIE van Kidlat Tahimik. Een uiterst sympatieke film en eigenlijk een bikkelharde aanval op onze westerse overdadige samenleving, en haar invloed op de derde wereld. Een westerse wereld die haar (levens)stijl, haar geestelijke en stoffelijke 'rijkdom' via de Voice of America over de Philippijnen uitstort. Zo kan het gebeuren dat een eenvoudige taxichauffeur een Werner von Braunfanclub opricht en er van droomt de eerste Philippijnse ruimtevaarder te worden. Op weg naar Amerika strandt hij in Europa, waar hij zich verbaast over de werkelijke westerse samenleving. Hoe duidelijk is dan plotseling een opmerking over verspilling, wanneer de taxichauf-

feur opmerkt dat de schoorstenen van het Centre Pompidou (een superkunstmarkt) groot genoeg zijn om woonruimte te bieden aan zes Philippijnse gezinnen. Waarom een super schoorsteen als het ook met een gewone kan? Waarom een supermarkt als het ook op straat kan? Waarom een superjet wanneer het ook met een gewoon vliegtuig kan? Weet u het? Ik ben het vergeten en Kidlat verbaast zich er over. Zo wordt zijn verbazing ook de mijne.



Rotterdam. Nachtmerrie/Foto: Henk Camping

Verbaasd was ik ook bij het zien van de film *DE CYCLUS* van de Iranees Dariush Mehrjuri, van wie in Nederland al de film *DE KOE* in distributie is. Verbazing over het verschil in publieke reaktie. In Rotterdam was er niemand zo attent om te wijzen op de omstandigheden waaronder in Perzië kunstenaars moeten werken. In Berlijn vond een aktie plaats die duidelijk in samenwerking met de operateur was opgezet. Tijdens de projektie van de titels sprongen vijf Perzische studenten op het podium om een verklaring voor te lezen.

Op het moment dat de film na de titels begon, was men klaar met deze korte aktie. In Rotterdam zullen wel geen Perzische studenten wonen. *DE CYCLUS* (vermoedelijk over enige tijd via de VPRO op de buis) is een realistische kijk op de armoede in het keizerrijk Perzië. Een gevecht van de armen tegen het leven, tegen elkaar en tegen zichzelf. Centraal in het verhaal staan een jongen en zijn zieke vader. Op zoek naar geld en medische hulp komen ze in kontakt met een bloedbank, waar de armen uit de stad praktisch hun laatste druppel bloed verkopen om de volgende dag tenminste iets te eten te hebben. Het enige bezit dat ze hebben is hun lijf en het leven daarin verkopen ze om het in leven te houden. Een voorbeeld van Marx' ekonomische theoriën op een vreselijk wrange wijze. ‘Van hem kunnen we wel twee flessen aftappen’, wordt er gezegd en de jongen kijkt gelaten op. Je kunt aan zijn gezicht zien dat hij niet eens weet hoeveel (of hoe weinig) bloed hij wel heeft. Tegen het eind van de film heeft deze jongen zich opgewerkt tot ronselaar van bloeddonors. De jacht naar geld is begonnen en zo kan het dan gebeuren dat de dood van zijn zieke vader hem ontgaat. De cirkel is rond. We blijven achter met de wetenschap dat het een vicieuze cirkel is.

Het protest van de studenten in Berlijn was terecht. De bedoeling van de film was oprecht. Dat mag ondermeer blijken uit het feit dat *DE CYCLUS* in Perzië verboden is. Een waar kompliment!

Geen kompliment voor Herbert Vesely die van Peter Handke *DER KURZE BRIEF ZU LANGEN ABSCHIED* verfilmde. Handke zelf meende aan de hand van het scenario al dat de film niets met zijn boek te maken kon hebben. Hoewel vooraf ekskuus werd aangeboden voor het feit dat de tv-montage vertoond werd i.p.v. de bioskoopversie, geloof ik niet dat de film veel verbeteren zou, wanneer het beeldformaat gereduceerd zou worden tot dat

van mijn draagbare tv.

Het eindeloos zoeken, het steeds ‘achter het net vissen’, het reizen van hotel naar hotel, op zoek naar de vrouw waar je van houdt en steeds ontdekken dat ze nèt de vorige dag afgereisd is; de frustraties, vooral de frustraties komen niet duidelijk uit de verf.

Scenario-prestatie: nul - Akteursprestaties: nul - De hele film: nul. Geen beter bewijs dan het voortijdig vertrek van Wim Wenders, oude vriend van Handke, verfilmer van een aantal van zijn boeken en scenario's én producent van Handke's eigen verfilming van *DE LINKSHANDIGE VROUW.* In Rotterdam kwam Handke wel en zijn film niet. Handke kwam dan ook alleen maar over, om te vertellen dat de film in Cannes zou draaien en dat, omdat Cannes niet toestaat dat een film eerder in een buitenlands festival gedraaid heeft, *DE LINKSHANDIGE VROUW* niet vertoond zou worden. Afgezien van de onterechte angst van Cannes voor Rotterdamse konkurrentie, geef ik Handke gelijk; zijn film heeft in Cannes meer kans om internationaal op te vallen. In Cannes zal producent Wenders het overigens voor festivals als Rotterdam opnemen. ‘Handen af van de kleine alternatieve festivals’, zal zijn advies zijn.

Dan maar door met andere Duitse films. Wie denkt dat in het vaarwater van Wenders, Fassbinder, Kluge, Herzog, Schlöndorff en nog zo'n paar vertegenwoordigers van het Nieuwe Duitse Filmen, een hele generatie van veelbelovende (jonge) Duitse cineasten meeloopt, heeft het mis. In het Wettbewerb draaide van Niklaus Shilling *RHEINGOLD*, een film die de allure van het officiële festival onwaardig is. *MORITZ, LIEBER MORITZ* van Hark Bohm haalde het ook niet. Opvallend is overigens dat veel films gemaakt werden waarin kinderen een hoofdrol spelen. De onschuldige naïviteit van een kind biedt de Duitse filmmaker blijkbaar wat risikolozer de gelegenheid kritiek uit te oefenen op de Bundes-samenleving. Naast *MORITZ* spelen kinderen een hoofdrol in *FEUER UU MITTERNACHT* en *DER HAUPTDARSTELLER.*

De pretentie van films als *MADAME X* van Ulrike Ottinger en *ICH DENKE OFT AN HAWAII* van Elfi Mikesch is ronduit ergerlijk.

Alleen de film *DIE ALLSEITIG REDUZIERTE PERSONLICHKEIT* van Helke Sander bleef naar mijn idee overeind. Na de eerste publieke voorstelling in Rotterdam zat de maakster geflankeerd door haar producente en een van de medespeelsters wat verslagen bij de perskonferentie. Ze hadden wat meer reaktie's verwacht. Een zwakke poging om bij het publiek af te checken of er nu een werkelijke vrouwenfilm gemaakt was, liep op niets uit. Er waren hoofdzakelijk mannen aanwezig en die hielden wijzelijk hun mond. De film geeft naar mijn gevoel overigens een goed beeld van de moeilijkheden die een werkende, ongehuwde vrouw in het dagelijks leven ondervindt. Haar kind, haar werk en haar huishouden. Toch is het jammer dat Helke Sander de vrouw in de film niet een gewone kantoorbaan heeft gegeven. Een free-lance fotograaf heeft het nu eenmaal veel moeilijker.

DER HAUPTDARSTELLER, een film van Reinhard Hauff springt er ook wel een beetje uit. Van Hauff zijn in Nederland films bekend als *MATHIAS KNEISSEL, DIE VERROHUNG DES FRANZ BLUM* en *PAULE PAULÄNDER.*

De film gaat over het maken van de film ‘Pepes Leben’. Pepe is de vijftien-jarige hoofdrolspeler. Hij is de zoon van een autosloper die hem een hardhandige opvoeding geeft. De deelname aan de film is voor Pepe een schitterende kans om aan zijn vader te ontsnappen. Filmregisseur Max weet echter geen raad met Pepe, wanneer die na de opnamen nog steeds een beroep op hem doet. Terwijl Pepe in zijn dromen zijn vader misschien al meerdere malen vermoord heeft, kan hij tijdens de opname van zijn te verfilmen moordaanslag op zijn vader droom, werkelijkheid en filmillusie niet meer onderscheiden. Hij knapt af, zoals hij eigenlijk kontinu afknapt. De film, zijn film, laat hem koud. Tijdens de première steekt hij de bioskoop in brand. Zonder zich er waarschijnlijk van bewust te zijn, heef t Reinhard Hauff mij buiten gezet met de vraag hoe het, na het draaien van *DER HAUPTDARSTELLER* met de jongen is afgelopen die de rol van Pepe gespeeld heeft. Zien we in zo'n vraag niet de verpleegster voor ons van het Drosteblikje?

Die verpleegster was hard nodig in de Spaanse film *LAS TRUCHAS (DE FORELLEN)* van Luis Garcia Sanchez, die ongetwijfeld door Bunuel's *LA GRANDE BOUFFE* geïnspireerd is geweest. Tijdens een jaarlijkse vis-schranspartij van een groep Spaanse modalen, staakt het keukenpersoneel voor betere arbeidsvoorwaarden. Na wat onderhandelen gaan ze toch, met duidelijk waarneembare tegenzin aan het werk. De forellen zijn echter wat oud en bedorven en het sausje, gemaakt van vieze sokken en afwaswater kan de stank niet wegnemen. Ondanks dat wordt het toch opgediend. In de eetzaal heerst, onder invloed van drank en kleine prestige-ruzietjes al een enge sfeer van vraatzucht en dekadente verveling. Terwijl men zich doodvreet aan bedorven vis, verlaat het keuken-personeel zingend het pand. Moraal: een zwijn met een stropdas verschilt niet van een zwijn zonder stropdas. Het is maar hoe je het bekijkt.

Om nog maar eens een aardige verbinding te maken, het volgende. Bekijken en het anders bekijken, dat is waar Werner Nekes ons toe dwingt. Zijn film *MIRADOR* (uitkijkpost) is een warwinkel van schijnbaar onafhankelijke scènes. Een warwinkel ook van technische trucs. Wat Nekes probeert af te breken is onze gebruikelijke perceptie tijdens filmprojekties. Bij Nekes volg je niet in de eerste plaats een verhaal. Bij Nekes is het zaak om je ogen en oren open te zetten en het te laten gebeuren.

Zo worden op een gegeven moment een horizontale en een verticale beweging over elkaar geprint. Even heb je het idee dat je diagonaal omhoog gaat, je hoort mensen praten, maar de band loopt beurtelings te snel en te langzaam; of het geluid wordt vervormd tot dat van een niet goed afgestemde radio. Doordat een horizontaal over zijn as draaiende dubbelzijdige spiegel ombeurten het beeld voor en achter die spiegel voor de kamera toegankelijk maakt, ontstaat behalve de 24-beeldjes-per-sekonde-projektie in

de bioskoop, in feite een tweede projektie die ons, afhankelijk van de snelheid waarmee de spiegel draait, alleen het beeld voor of achter de spiegel te zien geeft. Naast de vlinder in de kamera fungeert de spiegel als een tweede vlinder. Tegelijkertijd praten twee mannen, de één voor en de ander achter de spiegel over perceptie en film.

DE BOOM DER WENSEN van de Gregorgische filmmaker Tengis Abuladse is een verrassende film, een schets van het leven in een Gregorgisch dorp in het begin van de eeuw. Een dorp met eigen zeden en gewoontes, met kleine voorvalletjes, liefdes en verdrietjes. Het verhaal is transparant ingekleurd, als een aquarel, waarin we voorzichtig geïntroduceerd worden. Langzaam maar zeker wordt de zaal bij het leven in het dorp betrokken. Het enige verhalende gegeven is de liefde van een meisje voor een jongen aan wie ze niet zal worden uitgehuwelijkt. Wanneer ze elkaar toch ontmoeten wordt het meisje volgens de geldende gebruiken achterstevoren op een ezel door het dorp gereden en met modder besmeurd. Op dat moment is de film vol modder, wanhopig veel modder, waarin de jongen terwijl hij komt aanrennen, door een kogel getroffen, neervalt. Ook het meisje sterft dan, als door de zelfde kogel geraakt. Al die modder aan het eind van de film steekt scherp af tegen de beelden waarmee de film begon. Een groen weiland vol bloeiende rode papavers.

De film zal in Nederland een roulatie langs de filmhuizen krijgen. Let dus goed op!

Tijdens perskonferenties met regisseurs uit Oost Europese landen worden voortdurend vragen gesteld over de vrijheid van de kunstenaar. Ook bij Abuladse gebeurde het dat er eindeloos werd doorgezeurd over censuur en staatsbemoeienis. Toen Abuladse verklaarde bij het maken van deze film geen enkele konsessie gedaan te hebben, stelde een journalist vast dat dat in Nederland wel even anders is.

Door een bundeling van krachten heeft men in Duitsland het konsessies doen kunnen vermijden. Negen man staan sterker dan één en die kracht is dan ook volop aanwezig in de film *DEUTSCHLAND IM HERBST.*

De film werd voor Nederland aangekocht door Concorde Film in Den Haag. Het is te hopen dat men werkelijk snel met de film uitkomt. Vorig jaar kocht Concorde de geweldige dokumentaire *HARLAN COUNTX* (zie BZZLLETIN sept '77), maar daarvan hebben we in Nederland nog niets kunnen merken. De film lijkt mij dan ook niet zo geschikt voor een normale bioskooproulatie. Laat de film in zo'n geval liggen voor de distributeurs van het alternatieve filmgebeuren in ons land.

DEUTSCHLAND IM HERBST is een gezamenlijke produktie van Böll, Brustellin, Cloos, Fassbinder, Kluge, Mainka, Reitz, Rupé, Schlöndorff, Inkel en Steinbach. Het affiche vermeldt dat belangrijke auteurs en regisseurs voor het eerst gezamenlijk een film hebben gemaakt over aktuele vragen die ons allen (wat mij betreft niet alleen de Duitsers) interesseren.

De verbazing over de tegenstrijdigheden in de vroegste Duitse geschiedenis vormen de aanleiding tot de samenwerking. Generaal Rommel werd door de Staat vermoord en kreeg een hypokriete staatsbegrafenis. Na de dood van Raspe, Ennslin en Baader wordt besloten hen op de zelfde begraafplaats te begraven waar ook vooraanstaande Duitse politici, industriëlen en burgers, waartegen de RAF vocht, hun laatste rustplaats vonden. Baader c.s. behoren tot de geschiedenis. Maar welke geschiedenis? Wat

ging daaraan vooraf? Kappler; Schleyer; Mogadischu; Stammheim. Zijn het alle vier terroristische aktiviteiten? De negen makers van de film stelden zich de vraag in wat voor land zij leven. ‘Hoe ziet Duitsland er uit?’

Alexander Kluge zegt in een interview: ‘De tegenstrijdigheden behoren tot een land: alleen wanneer alle tegenstrijdigheden van Duitsland naast elkaar gezet worden, kun je de geschiedenis aksepteren en haar begrijpen. Maar wanneer je haar niet als een geheel wilt zien, wanneer je het volkslied, zoals gebruikelijk alleen voor rechts bewaart en niet voor de arbeiders die de “Internationale” zingen, dan kun je dit land alleen maar haten. Dat is het onderwerp van de film’.

Er is nog zo veel te melden. Mijn ruimte is echter te beperkt. Ik zal dus ook maar niet meer schrijven over de Hongaarse films in Rotterdam en de Kubaanse films in Berlijn.

Omdat ik het niet laten kan toch nog vier tips, waarvan ik hoop dat er in Nederland iets mee gedaan wordt.

Voor de VPRO tip ik *FLUCHTWEG NACH MARSEILLE* van Ingemo Engström en Gerhard Theuring naar de roman ‘Transit’ van Anna Seghers. Twee delen met een totale lengte van 210 minuten. De film vertelt aan de hand van dokumentair materiaal, herinneringen en tekstfragmenten uit de roman van Seghers het lot van de Duitse vluchtelingen naar Frankrijk in 1940/41. Ook voor de VPRO: *LE FOND DE L'AIR EST ROUGE* van Chris Marker. Een analyse van 240 minuten van de laatste tien geschiedenisjaren.

Voor Film International in 1979 de film *IO SONO UN AUTARCHICO (IK BEN EEN AUTARCHIST)* van de 25-jarige Nanni Moretti. De film werd oorspronkelijk op 8mm gedraaid en later tot het 16mm formaat opgeblazen. Nanni Moretti beweert een filmische self-made man te zijn. De film zet de arbeid van een groep jonge avantgardistische toneelspelers af tegen hun privéleven. Moretti is er in geslaagd praktisch de hele Italiaanse samenleving te hekelen en dat geldt niet in de laatste plaats voor de Italiaanse filmkultuur zelf.

Tenslotte de laatste tip voor vakantiegangers met bestemming Duitsland. Voor hen tip ik de tentoonstelling *FILM ALS FILM - 1910 BIS HEUTE* met als ondertitel *VOM ANIMATIONSFILM DER ZWANZIGER JAHRE ZUM FILMENVIRONMENT DER SIEBZIGER JAHRE.*

De tentoonstelling is te bezichtigen van 21 april tot 28 mei in het Museum Folkwang in Essen en in de maanden juni en juli in Würtenbergischer Kunstvertrieb in Stuttgart.

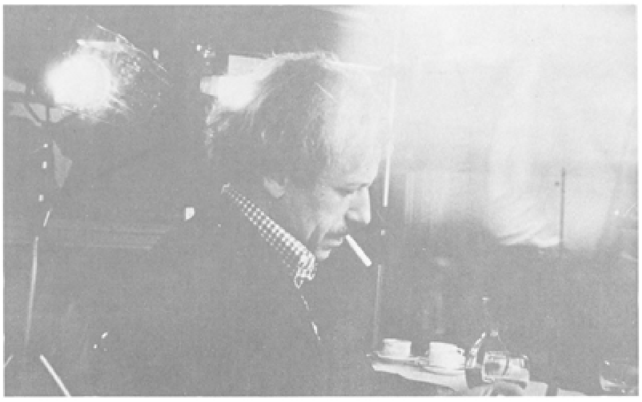
De titel van de tentoonstelling zegt het, het gaat om de film als film; de film als kunstmedium op zich en niet als drager van enige andere kunst. Het geeft een prachtig overzicht van de eerste pogingen film tot een onafhankelijke en

zelfstandige kunstvorm te maken, tot de laatste ontwikkelingen van de expanded cinema. Naast vier filmprogramma's (eventueel ook op video te zien) biedt de tentoonstelling het art-work van mensen als Richter, Eggeling, Ruttman, Fischinger en anderen. De tentoonstelling wordt schriftelijk (op de gebruikelijke gründliche Duitse wijze) begeleid door een schitterende katalogus. Voor 25DM is men een prachtig dokument rijker.

Duras (c.) met Richard Roud (dir. Festival New York) in Rotterdam, maart 1978/Foto: Henk Camping

Laat ik er een punt achter zetten met een aardige alternatieve variatie op de ‘wees wijs eet ijs’ reklame in het reguliere bioskoopbedrijf: *WEES SLIM, GA NAAR DE FLIM.*

Peter Handke i.g.m. Cees van Ede, Rotterdam 1978/Foto: Henk Camping



‘Fluchtweg nach Marseille’, goed voor de VPRO

De Reisavonturen van Prof P en Dr. Plankton/Afl. nr. 17
Dans, Revue en Trio

Het voorafgaande

De heren worden beneden afgehaald door hun redder. Tijdens de wandeling naar diens adres kan de professor een tegendienst bewijzen. De man stelt zich nu aan hem voor als Bonzo, van het Tontovolk.

Toelichting

Het is een hele opgave, een papegaai al die tekst bij te brengen. Boots er dus een na. Gefladder verkrijgt men van een plaat, of van een duivenplat.

Oerwoudgeluiden

PP)
Meneer Bonzo, kunt u ons al wandelend iets over uw beschaving vertellen?

Bon)
Met genoegen, professor. We hebben nog even de tijd voordat we in het woonschap arriveren. Welnu. Het Tonto-volk kwam oorspronkelijk van het vasteland.

PP)
Dat begrijp ik. Maar dat moet lang geleden zijn gebeurd.

Bon)
Vele, vele tijdperken geleden, professor. Volgens de overlevering hadden wij een klein en tamelijk afgezonderd gebied aan de kust. Het was een vreedzaam rijk. De Tonto's waren altijd meer geneigd tot verstrooiing dan tot verovering.

Toen dan ook een agressief en machtig volk van de bergen kwam afgedaald, wachtten wij onze ondergang niet af.

PP)
Wist u dan dat de vijand op komst was?

Bon)
Wij wisten veel, professor. U zult al hebben bespeurd dat ons volk niet op zijn achterhoofd gevallen is. Maar laat ik verdergaan. Wij vervaardigden boten, vernietigden alles wat we niet konden meenemen, en voeren weg.

PP)
Naar dit eiland?

Bonzo raakt gaandeweg onder de indruk

Bon)

Neen, professor... naar het ongewisse. Vóór ons lag een uitgestrekte en twijfelachtige watermassa, maar achter ons dreigde de volstrekte vernietiging. We voeren weg zonder doel, en vrijwel zonder hoop. Weken lang ondergingen wij het zielloze spel der elementen, de knaging van de tijd, de hoon van een starre horizon...

PP)
Ü bent een begaafd verteller.

Stem wordt steeds meer bewogen

Bon)
Inderdaad, professor. Velen onzer verdwenen in de razende golven, anderen werden door ontbering geveld... Nog één vaartuig bleef zich voortslepen, nog maar een kleine selectie van het eens zo bloeiende Tonto-volk was getuige van deze verschrikkelijke reis... Mag ik even pauzeren, professor? De ontroering wordt me te machtig...

Oerwoudgeluiden komen even op, sterven dan weer weg

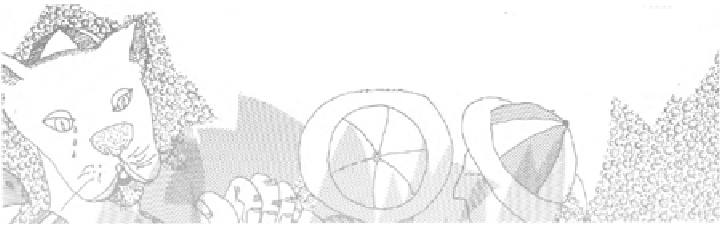
Radiostem)
... in het nieuws heeft kunnen horen, zijn alle verbindingen met Prodigia uitgevallen. Wij kunnen dus geen...

Juffrouw onderbreekt hem

Naderend gefladder, papegaai strijkt neer, neemt het woord (stem van Win Babbel, en tussendoor brokjes papegaaientimbre)

Juf)
Meneer, hier is een papegaai om u te spreken.

Eigenaar van radiostem)
Een papegaai? Stuur hem maar door naar Willem Duys, ik kan niet gestoord...



Pap)
Koppie krauw. Dit is Wim Babbel in El Dorado. Luisteraars, langs deze ongebruikelijke weg kan ik u melden dat in Prodigia alles stil ligt. De algemene staking is uitgeroepen door de huis-aan-huis verspreiders van stakingsoproepen, die een kortere werktijd eisen. Lorre. Zoals ik zei, heel Prodigia is plat, met uitzondering van de bergen, waar de bevolking nu eenmaal zijn eigen primitive gang gaat. Koppie krauw. Radio, telegraaf, telefoon, postverkeer, alles is uitgeschakeld. Winkels, restaurants, theaters, musea, scholen... alles idem dito (fluit). Er is ook geen vervoer,

stroom, gas, water, politie, bestuur, oppositie, bankverkeer en criminaliteit meer.
Lekker

koekje. Geen klok die nog loopt, geen sigaar die wil trekken - kortom, niets werkt. Zelfs het gebruik van werkwoorden is niet meer toegestaan in het openbaar. Lorre. U begrijpt, dat ik onder deze omstandigheden geen vorderingen maak inzake de hulpexpeditie. Laat ons hopen dat de staking van korte duur zal zijn. (fluit) Dit was Wim Babbel uit El Dorado.

Verdwijnend gefladder Oerwoudgeluiden

Bon)
Ik ben gekalmeerd, professor. Zal ik doorgaan?

PP)
Ja, graag. U had nog één boot over.

Bon)
Precies. Wel, de uitgeteerde opvarenden van dit laatste vaartuig -- vijf gezinnen en enig personeel -- zagen plotseling een heftige beweging in de zee ontstaan. Voor hun ogen verrees een bergachtig eiland van niet geringe omvang.

PP)
Dit eiland?

Bon)
Dit eiland, professor. Natuurlijk nog onbegroeid en grimmig van voorkomen, Maar toch een woonplaats. Een nieuw tehuis voor het Tontovolk. Nieuw in alle opzichten, want al spoedig ontkiemden hier planten die men daarginds nooit had gezien. Er ontstonden diersoorten van uitzonderlijke makelij. Waarschijnlijk was dit het werk van vulkanische krachten.

En zo werd het eiland tenslotte wat het thans is -- een onbekende wereld, rijk aan vreemde schoonheid, gul voor haar bewoners, maar ook vol fantastische gevaren... onze wereld. Wij kunnen haar niet verlaten, dat is waar. Maar in deze wereld zijn we veilig voor de uwe.

PP)
Gelooft u dat werkelijk? Eens zal dit gebied toch worden ontdekt, zoals Dr Plankton en ik het al hebben gevonden.

Bon)

Professor, wij hebben de middelen om het eiland aan de waarneming van vreemden te onttrekken. Had u er ooit van gehoord? Of u, Dr Plankton? Ja, er zijn misschien geruchten... Maar zonder ons goedvinden zou u nu nog niet weten of het bestond. Waar wij nu lopen, professor, omringd door alle betovering die de aarde kan bieden, onderscheiden anderen slechts de rusteloze oppervlakte van de oceaan.

Alwéré een aflevering van: De Reisavonturen van Prof. P en Dr. Plankton

Deel XVIII Duistere Neo-Raven

Het voorafgaande

Bonzo vertelt episch hoe zijn voorvaderen emigreerden en daarbij terechtkwamen op een zojuist verrezen eiland, dat nu vele eigenaardigheden vertoont - o.a. facultatieve onzichtbaarheid. Wim Babbel brengt per papegaai verslag uit.

Toelichting

Onder water spreken is mogelijk. Een diepe teil of emmer, een lange adem en tekstvastheid doen het hem (vergeet overigens het water niet).

Wie niet beschikt over Silver Threads among the Gold gespeeld door het Grenville Trio moet een soortgelijke plaat draaien en de aankondiging dienovereenkomstig wijzigen.

Oerwoudgeluiden

Comm, enigszins gehaast)

Luisteraars, neem me niet kwalijk, ik ben een tijdje uit de lucht geweest. De heren waren zo druk aan de praat dat ik er niet tussen kon komen. Maar nu móet ik toch wel even, want we naderen het einde van mijn medewerking. Ik zag die onbekende man daarnet schuin omhoog wijzen, en nu weet ik wat hij bedoelde. Ze zijn bij een bergwand aangekomen, en het ziet er naar uit dat de heren die moeten beklimmen. Luisteraars, ik doe niet mee. Ik word al duizelig als ik hoog zing. Even kijken... ja hoor, het pad gaat daar langs die rotswand nogal steil omhoog, die man loopt voorop, de professor volgt hem. Dr Plankton staat nog beneden. Hij heeft blijkbaar iets op zijn hart.

Pl)

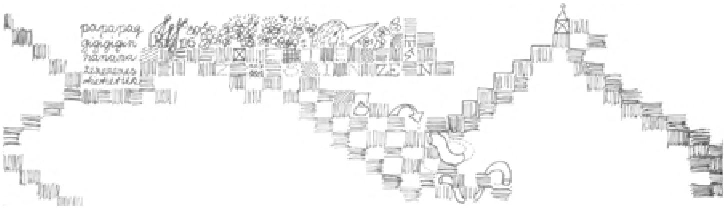
Professor. Professor! Wacht nu toch even!

PP, van afstand)

Ja wat zegt u nu eigenlijk? Kom dichterbij, u raakt achter!

Pl, jammerend)

Maar ik durf niet naar boven, professor! Dat pad is zo smal!



PP, spreektoon)

Och meneer Bonzo, kunt u even wachten? Mijn assistent schijnt vertraging te ondervinden, (roepend) Plankton! Kom direct hier en vertel me waarom u daar beneden blijft staan!

Pl, van grotere afstand)

Er is geen leunig, professor!

B, dienstvaardig)

Als dat het enige bezwaar is, professor -- wij hebben boven heel wat leuningen, zegt u dat maar tot uw reisgenoot. Armleuningen, rugleuningen, wat hij maar wil. Ons woonschap is goed gemeubileerd.

PP)

Ik weet niet of dat vooruitzicht hem voldoende zal opzwepen. Kunt u geen ander lokmiddel bedenken? Vlinders bijvoorbeeld?

B)

Neen, vlinders zijn er bij ons helaas niet. Wel op de top van de berg, maar dat is nog een flink eind hoger. Daarentegen kan het uw jonge metgezel niet onverschillig laten, dat de zon spoedig ondergaat.

PP)

Ja, hij is vrij bang in het donker.

B)

Een gezonde standpunt, professor. Vooral hier. Want in deze zone komt 's avonds de neus-, keel- en oorspin te voorschijn. In drommen.

PP)

Is dat ongunstig?

B)

Bij uitstek, professor. Het is een beweeglijk diertje dat zich te goed doet aan neuzen, kelen en oren. Menige Tonto, die zich daar beneden te lang ophield, is gruwelijk omge...

PP)

Pardon, mag ik u even onderbreken? (roepend) Plankton, kom onmiddellijk met ons mee! U verkeert in doodsgevaar!

Comm)

Luisteraars, Dr Plankton gaat nu ook het bergpad op. Niet van harte, geloof ik, maar hij gaat. De twee anderen staan hem op te wachten. Nu praten ze samen. Nu lopen ze alle drie verder omhoog. Zij liever dan ik. Luisteraars, het beste met u. Ik verdwijn uit het verhaal.

Oerwoudgeluiden op, dan f.o.

Radiostem)

De watersnood in Prodigia dreigt ernstige vormen aan te nemen. Onze correspondent Wim Babbel weet er alles van.

Benodigdheden: gasmasker met open slurf, diepe bak met water

Wordt snel weggedraaid

WB onder water)

Dit is Wim Babbel in El Dorado. Dartelende baren kabbelen rondom broderie, blauwdrukken, biedermeiertabouretten, brandladders en brie à brac. Ober! Breng hier. En een borrel. En drie bitterballen. Rebellerende boeren dobberen bibberend in bemodderde barken door de burelen en brabbelen bedreigingen. Bulderende...

8 m. Silver Threads f.o.

Radiostem)

De lijn is blijkbaar gestoord, luisteraars. Juffrouw! Kunt u even met een doekje komen? Dan vragen wij nu uw aandacht voor het Grenville Trio.

Deel XIX/Turven en Dras, oe!

Het voorafgaande

Het drietal bestijgt een vervaarlijke berg.

Wim Babbel, onlangs nog gehandicapt door een algemene staking, staat ditmaal onder water.

Toelichting

Geen probleem. Wat het archief niet verschaft kan men zelf maken.
Passen van 3 personen, wandelend op stenen bodem In de achtergrond zachte knabbelgeluiden
(N.B, Stemmen e.a. geluiden in woonschap met galm, in vertrekken wat minder)

B)

In deze grotten hebben wij ons woonschap gevestigd. Hier zijn we veilig voor ongedierte, onkruid en onweder. Er heerst rust. U ziet, de bevolking is niet ongedurig.

PP)

In tegendeel. De mensen lijken me nauwelijks geïnteresseerd.

Pl)

Ja professor, maar ik wou dat ze niet zo zwegen.

B)

Men zwijgt hier, omdat alles telepathisch wordt behandeld. Deze gave hebben wij al van oudsher, sommigen wat meer dan anderen. Ons uitkijkpersoneel bijvoorbeeld, dat boven op deze berg een uitkijktoren bemant, neemt het naderen van vreemdelingen op grote afstand waar, lang voordat deze aan de horizon verschijnen.

PP)

En dan?

B)

Dan wordt het eiland door een bijzonder procédé weggedacht, dat wil zeggen, het wordt onzichtbaar voor buitenstaanders, die hier dus ook

niet heenvaren.

PP)
Maar wij zagen het wél.

B)
Dat was de bedoeling, professor. Wij wisten dat u onschadelijk was. Overigens, er zijn ook weleens lichte haperingen in de wegdenkerij. Dan kan men het eiland even zien. Maar dat is zo kort, en zo zelden, dat men waarschijnlijk aan gezichtsbedrog denkt.

PP)
Zijn wij de eerste bezoekers?

B)
Een paar jaar geleden werd een visser door de storm op onze kust geworpen. U zult hem vandaag of morgen wel ontmoeten. Die telepathie heeft wel een paar nadelen: we kunnen elkaar niet verrassen bij verjaardagen, bijvoorbeeld. Ook kunnen we niet schaken, kaarten, domino spelen, alle vogels vliegen, ik zie ik zie wat jij niet ziet,...

Stemmen en passen f.o.

Radiostem)
... staatsgreep in Prodigia. Wim Babbel geeft een analyse van de gebeurtenissen.

Geluiden van vuurwapens botsingen, instortingen, explosies, gedraaf, kreten
Zware instorting
Zeer snelle passen
Aanrollende pantserwagen

WB, gejaagd)
Dit is Wim Babbel in Odarodle. Luisteraars, de hele stad staat op zijn kop. Er heerst grote verwarring in alle richtingen. Schoten vallen plotseling uit allerlei vuurwapens. Ik bevind me in het...
Even een gunstiger punt betrekken, luisteraars.
Ik sta nu vlak bij een...
Even dekking zoeken, luisters.

Zeer snelle passen

Ik heb mij nu verschanst achter...

Nadering van schreeuwende, schietende mannen

Even van plaats veranderen, luisteraars.

Zeer snelle passen, grote deur open en dicht, (bultengeluiden weg), snelle passen in gewelf (galm), stilstaan, gehijg

Luisteraars, dit is Wim Babbel in de catacombe van San Trocadero de Sarsaparilla. Het is hier aardedonker, en ik kan het verloop van de gevechten niet goed volgen, maar...

Spookachtige stem) Fuera.........!

Razend snelle passen verdwijnen, in verte grote deur open en dicht (hele gewelf-scène uiteraard met galm) korte stilte (N.B. Lichte galm)

B)

Dit, heren, is uw logeerverblijf. Misschien wilt u zich even opknappen, voordat ik u naar onze vorst geleid.

PP)

Uitstekend, Plankton, pakt u de bagage maar uit.

Pl)

Ja professor, (knorrig) Hè, waarom is hier geen dressoir?

PP)

Kom, Plankton, niet zeuren.

Geluid van neerzetten/-leggen van voorwerpen op tafel

Pl, schamper)

En waarom zou ik zeuren, professor? Wat helpt het? (huilerig) We komen hier nóóit meer vandaan, dat zie...

B valt hem in de rede)

Hé, wat heeft u dáár, professor?

PP)

Kent u dat beeldje dan? Dat had ik u allang willen vragen.

B)

Jazeker! Dat is de god van ons eiland. Maar we hadden dit geldstuk uit de circulatie genomen. Hoe komt u eraan?

PP)

Geldstuk? Ik begrijp u niet.

B, geduldig)

Geld is een betaalmiddel, professor. Bijvoorbeeld als ik een nieuw costuum wil hebben, geef ik de leverancier drie weergoden. Of vier, dat hangt van de elegantie af. Wij noemen dat ‘kopen’, Men kan een stoel kopen voor twee muziekgoden, een slavin voor vijf gezondheidsgoden (dat is gelijk aan 35 voedselgoden) en zo verder. Begrijpt u?

PP)

Plankton, laat u eens een bankbiljet zien.

Pl)

Een bankbiljet, professor? 25 gulden, is dat goed?

PP)
Ja, geef dat maar.

B)
Een mooi prentje, professor. Zeer fijn tekenwerk, dat moet ik zeggen. En interessante motieven. Jammer dat het wat gekreukeld is, maar Ik heb er toch wel zes vermakelijkheidsgoden voor over. Tenminste, als dat eh bankbiljet te koop is...

Pl)
Ik heb hier ook nog een tientje. Ongekreukeld.

B)
Oho, dát is een fraai werkje! Dat tere blauw, die geestige afbeeldingen! Die kloeke ruimteverdeling! Weet u wat, professor, geeft u dit kleinood aan de Vorst ten geschenke!

Hij wordt graag verwend, en het zal u geen schade berokkenen, dat verzeker ik u. O, en neemt u ook dat pratende voorwerp mee, dat zal hem vermaken. Zijne Hoogheid is verzot op schertsartikelen en ouderwetse...

Stem sterft weg
Korte stilte, dan af en toe schieten in achtergrond. Onder tekst WB komt een sectie manschappen aanmarcheren; op het woord 'partijen' is deze vlakbij, om daarna in de verte verdwijnen, samen met WB

WB)
Luisteraars, hier ben ik weer, Wim Babbel in El Dorado, u weet wel. De rust is bijna weergekeerd, en het is nu maar de vraag welke van de strijdende partijen... Hé! Wat is dat? Laat me los! U kunt me niet zomaar meenemen! Hé! Hombre! Déjame! Soy Wim Babbel! De la radio! Holandês! Oiga! Luisteraars! Dit was Wim Babbel uit El Do...

N.a.v BZZLLETIN 54

Schrijven in de provincie 2

Indertijd heeft d'Oliveira in *Merlyn* eens laten zien hoe drastisch de betekenis van een gedicht kan veranderen door een tikfout, van Hamelink in dit geval. Tot mijn schrik merkte ik dat ik in mijn bijdragen aan de bundel over Ter Braak iets dergelijks met een essay voor elkaar gekregen heb. Op bladzijde 50, eerste kolom, staat: 'de literaire voorkeuren van Ter Braak zijn precies de figuren die in de literatuur van de twintigste eeuw geen rol van betekenis *gespeeld hebben*'. Na de naam van Nietzsche vooral moet dat bevreemding wekken; er had, aansluitend op de volgende zin over de na-oorlogse ontwikkelingen, moeten staan: 'figuren die in de literatuur van de twintigste eeuw geen rol van betekenis *meer spelen*', zoals in mijn klad stond. Mijn verontschuldiging voor de slordigheid.

[Nummer 56]

Verzet & verzet & verzet... in Duitsland H. Wielek

Het verzet van de boeren werd door de collaboratie van Luther met de vorsten bloedig neergeslagen... in de 16e eeuw.

Het verzet van de burgerij werd door misleidende beloftes van de koning (Friedrich Wilhelm IV) in de kiem gesmoord... in 1848.

Het verzet van arbeiders en soldaten werd door legertop en sociaal-demokratische leiding in de kiem gesmoord... in november 1918.

Untertanen bleven Untertanen. Lakeien bleven lakeien. Uniform moest worden gedacht en gedaan. En het uniform maakte een man pas tot man.

Actueel bleef wat non-conformisten met Zivil-courage, wat geniale dichters en denkers hadden gezegd, geschreven, geconeludeerd, voorspeld: *Friedrich Hölderlin (1770-1843)* - Hyperion/Bellarmin:

‘Es ist ein hartes Wort und dennoch sag 'ich's, weil es Wahrheit ist: ich kann kein Volk mir denken, das zerrissner wäre wie die Deutschen. Handwerker siehst du, aber keine Menschen, Denker, aber keine Menschen, Priester, aber keine Menschen. Herren und Knechte, Jungen und gesetzte Leute, aber keine Menschen...

Und wehe dem Fremdling, der aus Liebe wandert, und zu solchem Volke kommt, und dreifach wehe dem, der, so wie ich, von grossem Schmerz getrieben, ein Bettler meiner Art, zu solchem Volke kommt!’

Georg Büchner (1813-1837) - Hessischer Landbote: ‘Das Gesetz ist das Eigentum einer unbedeutenden Klasse von Vornehmen und Gelehrten, die sich durch ihr eigenes Machwerk die Herrschaft zuspricht. Diese Gerechtigkeit ist nur ein Mittel, euch in Ordnung zu halten, damit man euch bequemer schinde; sie spricht nach Gesetzen, die ihr nicht versteht, nach Grundsätzen, von denen ihr nichts wisst, Urteile, von denen ihr nichts begreift.’

Max Haushofer (1840-19 7):

Eerste regels uit DER PHILISTER:

‘In einer Richtung muss ich euch verwarnen: Lasst vom Philistertum euch nicht umgarnen! Denn das Philistertum, das schleicht sich sacht urn jegliches Gemüt: man hat nicht acht darauf; man ist ihm oft genug entronnen; auf einmal aber ist man eingesponnen von ihm? man weiss nicht, wie und wo; man glaubt es nicht, und dennoch ist es so!’ *Heinrich Heine (1797-1856):* ‘Der Knecht singt gern ein Freiheitslied des Abends in der Schenke: das fördert die Verdauungskraft und würzet die Getränke.’:

zo dreef Heinrich Heine de spot met de politieke dichter, met de Philister, de Spiessbürger, ook met zichzelf.

Hij wilde de Deutsche Michel wekken uit zijn slaap. Zijn Zeitdichtungen, voortgekomen uit de aktualiteit, leven voort tot in onze tijd. ‘Deutschland - ein Wintermärchen’ is de strijdkreet tegen klein-burgerlijke mufheid en onvrijheid in het Duitsland van zijn tijd. Hij haatte het Duitsland van de tirannie... omdat hij Duitsland lief had.

Uit zijn ballingschap in Parijs keerde hij niet terug naar Duitsland. Hij zocht de waarheid en was een gevaar geworden voorde heersende onwaarheid.

Nieuwe hoop gaf hem het verzet, de Duitse 'revolutie' van 1848. De werkelijkheid ontnam hem spoedig elke illusie. Hij schreef aan zijn moeder: 'Ik ben zo moedeloos als nooit tevoren. De ellende der mensen is te groot. Men moet gelóven.'

Schrijvers en boeken die de Philister wakker den schudden, werden vervolgd. Hij waarschuwde mansor'): 'Das war ein Vorspiel nur; wo man Bücher verbrennt, verbrennt man auch am Ende Menschen.'

Hoffmann von Fallersleben (1798-1874):

Hoffmann von Fallersleben, auteur van het Deutschlandlied dat voor de eenheid van Duitsland pleitte, viel in zijn politieke 'Unpolitische Lieder' de reaktionaire houding van de machthebbers en de politieke onverschilligheid van het volk, de censuur onder Metternich en het militarisme aan. Hij kreeg een Berufsverbot: hij mocht niet langer als professor in Breslau doceren. Zijn lange zwerftocht door het land begon, wantrouwend gevolgd door de politie. Teksten uit twee gedichten van Hoffmann von Fallersleben:

'Unter preussisch versteht man: bureaukratisch verwaltet, militärisch geschult und polizeilich bewacht.'

EN

'Ruh um jeglichen Preis! So will's der besitzende Bürger! Wär'ihm die Freiheit wert, setzt er auch diese daran.'

Ex-officier Friedrich von Sallet (1812-1843) wist het wel:

'Sitz immer auf der linken Seit!
Dort schlägt das Herz, auch das der Zeit.'

Zijn oproerige verzen heeft hij duur maeten betalen: de krijgsraad legde hem ettelijke gevangenisjaren op.

Georg Herwegh (1817-1875) -

smeekt in 1845 zijn volk: 'O wag es doch nur einen Tag, nur *einen* frei zu sein'.

Zijn nog konkreter advies luidde: 'Alle Räder stehen still, wenn dein starker Arm es will.' Herwegh had het geloof... de illusie?: 'Ein Schwert in deiner Hand ist das Gedicht.'

De sociale, de maatschappelijk geëngageerde literatuur, niet in de laatste plaats de poëzie, is een spiegel van een roerige, veel belovende en teleurstellende tijd - van bloedige conflicten tussen feodalisme en burgerij, tussen conservatieve en liberale burgers, van revoltes en revoluties in Frankrijk, Engeland, Duitsland - van opstandige arbeiders die de bourgeoisie hielpen in de strijd tegen de adel en die na gedane arbeid in de kou bleven staan. De industrie kwam op, het kapitalisme, de machine. Fabrikanten werden stinkend rijk dankzij hun slaven. Het was de negentiende eeuw van Marx en Engels. Van Goethe, Schiller, Heine, Hölderlin, Büchner, Freiligrath, Herwegh. Veel van wat deze eeuw heeft bewogen, vond zijn neerslag in hun teksten. Zij vertegenwoordigden het verzet.

Door de dichter Ferdinand Freiligrath (1810-1876) werd de overwinning van de proletarische revolutie geprofeteerd. Voor het eerst werd in een vers het woord ‘Proletariër’ gebruikt. ‘Proles’ was in het oude Rome de slaaf die ‘dank zij’ zijn volstrekte armoede niet eens voor de belastingambtenaren bestond.

Wat voor de heersenden wel van belang was: het kweken van zoveel mogelijk nakomelingen die het werk konden opknappen. ‘Proles’ was dan ook hij (en *zij* moest er ook aan te pas komen) die nuttig was door de productie van kinderen. En kinderen produceerden samen met hun ouders, als thuiswerkers, als wevers vooral. Van dit werk, van schaamteloze uitbuiting, van de noodzaak zich te weer te stellen, spreken vele verzen. Het meest authentieke is het 25 coupletten bevattende gedicht, gemaakt door onbekend gebleven wevers uit het jaar 1844. Toen stonden de wevers in Silezië op. Velen vonden de dood. Hun patroons bleven de overwinnaars. Gebleven is het gedicht ‘Das Blutgericht’ dat van haat tegen meedogenloze, schijnheilige ‘Kannibalen’ getuigt: ‘Ihr Schurken all, ihr Satansbrut!

Ihr Jiöllischen Kujone!
Ihr frisst der Armen Hab und Gut
und Fluch wird euch zum Lohne.’

Gerhart Hauptmann die zich in de loop van vele jaren als opper-opportunist zou ontpoppen, had succes met zijn toneelstuk ‘Die Weber’ (1891), waarin verzen uit ‘Das Blutgericht’ het hoogtepunt vormden.

Onsterfelijk bleef naast ‘Das Blutgericht’ het gedicht van Heinrich Heine, dat met deze woorden eindigt:

‘Altdeutschland, wir weben dein Leichentuch, wir weben hinein den dreifachen Fluch.

Wir weben, wir weben!’

De sociale exploitatie heeft een politieke achtergrond gekregen. Het weven werd het zinnebeeld van de knecht die dreigt: ‘Ein Fluch dem König, dem König der Reichen,

den unser Elend nicht konnte erweichen.’

Gerhart Hauptmann lag goed in de markt met zijn sociaal getinte verhalen. Heel wat jaren later ontdekte hij zijn liefde voor de sociaal demokratie, daarna voor Hitler, daarna voor de nieuwe republiek.

In 1914 stond hij achter Wilhelm de Tweede.

De pen van de Olympiër Hauptmann kreeg het druk met het schrijven van patriottisch proza. Hij dichtte ‘hoera’!

Het volk schreeuwde hoera. De sociaal-democraten wilden niet achter blijven. Zij allen stemden in het parlement voor het verlenen van oorlogs-kredieten. Eén man deed niet mee: Karl Liebknecht. Hij verzette zich tegen de 'socialistische' Genossen. Hij verzette zich tegen de oorlogsfurie. Hij bleef socialist. De eerste oorlogsvrijwilliger die sneuvelde, was een kamerlid van de SPD, de joodse jurist Ludwig Frank.

De republiek van Weimar

Op 13 januari 1919 stond in het sociaal-democratisch dagblad *VORWAERTS* dit verheven vers: 'Viel hundert Tote in einer Reih - Proletarier -
Karl, Rosa, Radek und Kumpanei:
es ist keiner dabei,
es ist keiner dabei,
Proletarier!'

Twee dagen later waren zij 'dabei', werden zij vermoord, Karl Liebknecht en Rosa Luxemburg, vermoord door leden van rechts-radikale Freikorpsen die door de sociaal-demokratische minister van Defensie, Gustav Noske - zijn leuze: 'Einer muss der Bluthund sein' - waren bewapend. Noske werd op zijn wenken bediend. Hij feliciteerde de aanvoerder van het moordkommando, Hauptmann Pabst. 'Er hat mir lange die Hand gedrückt', verkondigde Pabst met de nodige trots. -

Op 1 juni 1976 schreef Duitsland-correspondent A.F. Luyendijk in zijn NRC/Handelsblad:

'Rosa Luxemburg voerde haar strijd als overtuigd links socialiste met open visier in een periode, dat de demokratie in het Duitse Rijk nog een fata morgana was, en zij had de steun van een massaal proletariaat. Toen zij in 1919 samen met haar medestrijder Karl Liebknecht op gruwelijke wijze werd vermoord -49 jaar oud-, kon men met recht zeggen dat een grote Duitse vrouw was gestorven, een martelares, niet alleen van de nog altijd sterke reaktionaire krachten van "troon en altaar", maar ook van de sociaal-demokratische revisionisten, zoals de beruchte Gustav Noske, die openlijk zijn tevredenheid uitsprak over de liquidatie.'

Dit was het onzalige begin van de Republiek van Weimar. Karl Liebknecht heeft in zijn laatste gedicht dat hij 'Zuversicht' noemde, gezegd:
'Ob sie uns auch zerbrechen -
sie beugen uns doch nicht,
Und eh der Tag vergangen,
stehn wir frisch aufgericht.'

Voor de dag was verstreken, bleek dat een echte demokratie een echte fata morgana was. De justitie zag in 'links' de uit te roeien vijand - en in rechts de bondgenoot. Concreter: in zijn tot in alle details gedócumenteerd boek over de Duitse justitie noteerde professor Gumbel deze bijzonderheden: van 1918

tot 1922 werden door rechtsradikalen 354 moorden gepleegd. Rosa Luxemburg, Karl Liebknecht, Walter Rathenau, Matthias Erzberger... communisten, liberalen, linkskatholieken behoorden tot de vermoorden. Van 326 moorden werden de daders niet gevonden. Slechts achtentwintig moordenaars verdwenen in de gevangenis; ze bleven er niet lang, gemiddeld vier maanden per man.

In deze jaren pleegden linksradikalen 22 moorden. Hier was de politie fortuinlijker: 18 daders werden gegrepen. Van hen werden 8 mannen tot 15 jaar tuchthuis veroordeeld.

Tien werden terechtgesteld.

Hitler werd na zijn mislukte staatsgreep in München (1924) gearresteerd. Hij logeerde 8 maanden in de voor hem prettige vesting Landsberg.

Ook de politie zag één vijand die bestreden moest worden: de linksen.

Het onderwijs: scholen en universiteiten kweekten serviele onderdanen en zij verstevigden de Untertanenmentaliteit, het heilig geloof in de autoriteit. De universiteiten waren broeinesten van muffe reactie. Tegen deze scholen en deze opvoeding namen progressieve schrijvers het op, in hun romans, verhalen, toneelstukken, essays en gedichten:

Heinrich Mann, Walter Hasenclever, Leonhard Frank, Ernst Toller, Franz Werfel, Erich Mühsam, Kurt Tucholsky, Walter Mehring en anderen. In 1921 schreef de bekende -de laatste jaren herontdekte- pamflettist Walter Mehring de ‘Ballade der Lehrerin Elly Maldaque’ (‘Welche kommunistischer Irrlehren bezichtigt, ins Gefängnis gesteckt wurde, wo sie verstarb’); de laatste regels:

‘Da war die Lehrerin Elly Maldaque/vom Schulkollegium gedungen,
Man hat sie aus dem Dienst gejagt/weil sie Brüder, zur Freiheit! gesungen.’

De ambtenaren van de monarchie werden de ambtenaren van de republiek.

Het anti-semitisme bloeide in velerlei gedaantes en in velerlei organisaties.

‘De keizer ging, de generaals bleven’, noemde Plivier zijn bekende roman.

Het leger was een staat in de staat, hunkerend naar het roemruchte verleden en voorbereidend een roemruchte toekomst.

Pers en film werden voor een belangrijk deel door de leider van de Deutschnationalen, Geheimrat Hugenberg, beheerst. Zijn kranten maakten Hitler salonfähig, ook voor hen die de Führer niet zonder meer vertrouwden.

De kerkelijke leiders propageerden reactionaire denkbeelden en ondersteunden reactionaire partijen.

De rechtse partijen waren meer of minder antidemokratisch. De SPD lonkte naar rechts. Haar basis: het opportunisme. De eerste Reichspräsident, de sociaal-demokratische Kleinbürger Friedrich Ebert, liet al in 1918 weten: ‘Ik haat de sociale revolutie als de pest.’

In 1929 werden tijdens een Eén-Mei-manifestatie in Berlijn (op bevel van de SPD-politiepresident Zörgiebel) demonstranten doodgeschoten (31 doden).

De communisten waren, tot in het absurde, horig aan Moskou. Industriëlen, bankiers, grondbezitters, maakten Goebbels zijn enorme en verblindende propaganda mogelijk. Temidden van werkloosheid, inflatie, onzekerheid, hadden zij en Hitler elkaar nodig.

Een fundamentele economische vernieuwing vond na de eerste wereldoorlog niet plaats. In 1921 waarschuwde Carl von Ossietzky, ontvanger van de Nobelprijs voor

de Vrede, ('overleden' in een concentratiekamp): 'De Republiek had zich moeten bekeren tot een nieuwe aanpak en een nieuwe mentaliteit. Zij heeft dat niet gedaan. En nu is het te laat.'

En in 1923 concludeerde Heinrich Mann, auteur van de nog altijd actuele (in 1912 voltooide) roman 'Der Untertan': 'Het kapitaal is weer overheersend geworden.'

Hitler was beschermeling van de kapitalisten. Hij werd in 1933 hun beschermheer.

1932 was in elk opzicht een fataal jaar voor het nazisme. Toch behaalden Hitlers gangsters in 1933 de totale overwinning. Toen 45 jaar geleden, op 30 januari 1933, Hitler door de aarts-reactionaire, seniele en onbetrouwbare president von Hindenburg ('ex'-General-Feldmarschall) tot kanselier werd benoemd, ging de republiek van Weimar definitief ten onder. *Toen* leed het Duitse volk de nederlaag.

De massa der arbeiders was tot verzet, tot staking bereid. Maar de leiders van de machtige vakbeweging zeiden dat die benoeming een legale daad was. Dus werden de arbeiders niet tot algemene staking opgeroepen, niet tot verzet opgeroepen.

De vakbeweging heeft de leden wel opgeroepen om vooral mee te doen aan de door de Hitlerregering georganiseerde Eén-Mei-feestelijkheden.

In 1920 was het na 48 uur met de rechts-radikale opstand onder leiding van officier Kapp afgelopen: na een algemene staking door alle arbeiders.

In 1933 had een dergelijk verzet de heerschappij van het nazisme misschien kunnen voorkomen. De aufhaltsame Aufstieg Adolf Hitlers had misschien tot staan gebracht kunnen worden. De sociaal-demokratische leiders ontdekten te laat dat het te laat was. De SPD was - om met de prominente socialist Wilhelm Hoegner te spreken - 'een klapperende molen zonder koren.'

In de door Duitsers voor Duitsers gereed gemaakte concentratiekampen ontmoetten sociaaldemokraten en communisten elkaar... later gevolgd door anderen, door velen die de nazie niet welgevallig waren.

Links verzet heeft het in de jaren van Weimar één keer gehaald: in 1920, het jaar van de Kapp-Putsch.

Links verzet in Berlijn, in Beieren, in Thüringen werd onderdrukt. 'De Duitsers hielden van orde en schikten zich onder elk juk', verzuchtte Wilhelm Hoegner.

'Führer, denk für uns!', schreeuwden jonge Duitsers die het beu waren te denken. 'Führer, befiehl, wir folgen!', schreeuwden miljoenen, die zich te onzeker voelden om op eigen benen te staan. En de Führer beval. En de Führer dacht

dacht voor en in plaats van zijn onderdanen.

Een nieuwe hoogtijdag beleefde het Derde Rijk op 10 mei 1933: in universiteitssteden werden door professoren en hun studenten triomfantelijk boeken verbrand. Zij begeleidden het spektakel met hooggeleerde en geestdriftige redevoeringen ‘tegen de onduitse geest’ van de literatuur die verbrand werd.

Kurt Tucholsky had in de jaren twintig vastgesteld: ‘Duitsland is een anatomische rariteit. Men schrijft hier links en doet rechts’... waarmee hij niet de kwantiteit - de productie uit het Hugenberg-concern en niet de massa romans van tante Courths-Mahler-, maar de in kwalitatief opzicht bijzondere literatuur bedoelde. Het was deze literatuur die 45 jaar geleden in het vuur werd gegooid. Het waren deze auteurs die vervolgd werden in hun land, die zich schuil hielden, die naar het buitenland vluchtten.

> *verzet tegen het joodse ras*
> *‘MOGEN NIET GEDEKT WORDEN...’*
> Ter regeling van de gemeentelijke stierenhouderij en ter voorkoming van ziekten kondig ik het volgende af:
> 1. Koeien en runderen die direct of indirect door joden gekocht werden, *mogen niet door de gemeentestier worden gedekt.*
> 2. Koeien en runderen uit stallen waarin zich vee ophoudt dat door joden werd gekocht, staan voor de duur van één jaar onder controle. *Gedurende die tijd mogen zij niet door de gemeentestier worden gedekt.*
> 3. Deze verordening gaat 1 oktober 1935 in. Köningsdorf, 28 september 1935.
> De burgemeester der gemeente Köningsdorf, (w.g.) Ernst Schreyer, 1ste burgermeester.
> (Bekendmaking in de Beierse Tegernseer Zeitung.)

Het jaar 1933 was het begin van de Endlösung.

Het begin van Ausschwitz.

De joodse criticus Alfred Kerr wist:

‘Die Juden haben unbestritten

Von allen Verfolgten das Schlimmste gelitten: Nicht weil sie politisch verschworen sind - Nur weil sie halt geboren sind.’

Vergeten werd te gauw, dat sommige ‘demokratische’ regeerders in Europa zich schikten onder het juk van de omstandigheden: één onthutsend feit:

‘Voor Winston Churchill was Hitler in de eerste plaats de man die zijn volk “zonder aarzelen naar macht en grootheid had geleid en wiens ontembare moed” hij nog in 1938 Engeland “ten voorbeeld” stelde.’

(Uit het wetenschappelijk onderzoek ‘Das Deutschenbild’, door M. Koch-Hillebracht, verscheen bij uitgeverij G.H. Beek in München, 1977).

Schikten alle Duitsers zich onder het juk van de Hilter-terreur, van het Duizendjarig Rijk waar de misdaad als hoogste norm fungeerde?

Duitsers in het verzet -

Van 1933 tot 1945 moesten (ruim) een miljoen Duitsers hun antifascistische gezindheid in de concentratiekampen boeten. Van hen heeft de helft der gevangenen het kamp niet meer verlaten. Om politieke redenen werden gedurende de twaalf Hitler-jaren meer dan twintigduizend Duitsers terechtgesteld. Ter dood gebracht - meestal op de meest barbaarse wijze - werden in die twaalf jaar vijf Duitsers per dag. Oude 'bekwame' rechters, die al in de Republiek van Weimar mild voor rechts en meedogenloos voor links waren, zetten nu met verdubbelde ijver hun activiteiten voort, nauw samenwerkend met de Gestapo. Zij stelden gründliche rapporten op die aan alle formaliteiten voldeden en die b.v. op tien velletjes papier aantoonden, dat een vier-en-zeventigjarige man die in een urinoir 'Hitler Massenmörder' had geschreven, 'das Schicksal des deutschen Volkes bedrohte' en daarom gedood moest worden. Hetgeen geschiedde. Tot gevangenisstraffen wegens 'politieke misdaden' werden 225.000 Duitsers veroordeeld. In 1933/'34 maakten ongeveer 100.000 Duitsers deel uit van illegale organisaties. Hoe groot het aantal in later jaren was, is niet met zekerheid vast te stellen. Wel staat vast dat er vijftien grote verzetsgroepen werkten. Groter is het aantal (honderdtallen) kleine groepen. Joodse verzetsgroepen (b.v. Gruppe-Baum) hebben hun werk niet lang kunnen doen; zij werden spoedig ontdekt en gelikwideerd. -

Wie voor dit verleden belangstelling heeft, kan u vertellen wat er aan de hand was met de 'Kreisauer Kreis' en de officieren van de twintigste juli 1944 die een aanslag pleegden op Hitler - en met de christelijke studenten en docenten van 'Die Weisse Rose'.

Maar van het verzet van communistische en socialistische arbeiders is weinig of niets bekend. Het waren deze naamlozen die van begin af aan levensgevaarlijke activiteiten ontwikkelden. Zij vormden de kern van het anti-nazistische verzet... met hun pamfletten, met hun leuzen op plaveisel en muren, door hun contacten met buitenlandse arbeiders in Duitse oorlogsfabrieken en door contacten met geestverwanten in het buitenland die voor propagandamateriaal zorgden. De zeer speciale haat van de Gestapo richtte zich op de Internationale Transportarbeiders Federatie onder leiding van Edo Fillem (Amsterdam).

Edgar André, de communistische arbeidersleider van Hamburg, terechtgesteld in 1936 - in zijn slotwoord voor de rechtbank:

'Ihre Ehre ist nicht meine Ehre, und meine Ehre ist nicht Ihre Ehre. Uns trennen Weltanschauungen, uns trennen Klassen, uns trennt eine tiefe Kluft.

Ich will keine Gnade. Als Kämpfer habe ich gelebt uns als Kämpfer werde ich sterben mit den letzten Worten:

'Es lebe der Kommunismus.' -

Zou Edgar André het communisme voor ogen hebben

gestaan dat nu de dienst uitmaakt in de DDR, waar oprechte communisten tot wanhoop en tot vlucht worden gedreven, waar in 1953 arbeiders de straat opgingen om zich te verzetten tegen de communistische leiding, waar naar aanleiding van dit gebeuren de communist Bertolt Brecht adviseerde: ‘Zou het niet eenvoudiger zijn, als de regering het volk ontbond en een ander volk koos?’

Van links georiënteerde groeperingen werkte ‘Die Rote Kapelle’ bijzonder efficiënt. De communistische intellectuelen die tot deze kring behoorden, onderhielden contact met Rusland en Tsjechoslowakije, Zweden en Zwitserland, België en Holland. Zij verzorgden illegale uitzendingen, schreven vlugschriften, organiseerden sabotageploegen in Wehrmacht-bedrijven. Nagenoeg alle leden werden gegrepen, werden gefolterd, werden onthoofd.

Zij lieten niets los. Zij lieten elkaar niet los: Harro Schulze-Boysen, Mildred en Arvid Harnack, Elisabeth en Kurt Schumacher, Liane Berkowics, Maria Terwiel, Eva-Maria Buch, Erika von Brockdorff, Oda Schottmüller, Catho Bontjes van Beek, Hilde Coppi, Ilse Stöbi en Adam Kuckhoff, die vlak voor zijn gang naar de plaats van terechtstelling voor zijn zoon Ule deze regels schreef:

‘Mein lieber Sohn, du grosses, spätes Glück, so lasse ich dich vaterlos zurück?

Ein ganzes Volk - nein, das ist viel zu klein, das Menschenvolk wird dir dein Vater sein.’ Tegen zijn collega-schrijver Günter Weisenborn werd eveneens het doodvonnis uitgespoken. Het Rode Leger verloste hem uit het tuchthuis.

Weisenborn (overleden in 1969) heeft het standaardwerk over Duits verzet geschreven: ‘Der lautlose Aufstand’. Hij kwam tot de conclusie: ‘Het aantal slachtoffers van links overtreft in belangrijke mate dat van andere politieke groepen.’

‘Die Weisse Rosé’ was kwa samenstelling, omvang en achtergrond anders dan b.v. de beweging van de ‘twintigste juli’. Enkele studenten en docenten van de universiteit in München vormden ‘Die Weisse Rose’: Hans Scholl en Sophie Scholl, Kurt Huber, Willi Graf, Christoph Probst, Alexander Schmorell en anderen. Zij schreven en ‘distr - bueerden’ midden in de oorlog (1942) hun pamfletten tegen de Hitler-dictatuur. Zij hadden contact met katholieke en protestantse antifascisten. ‘Niet de militaire overwinning op het bolsjewisme mag de voornaamste zorg zijn van de Duitsers, maar de nederlaag der nationaal-socialisten,’ schreven zij. Allen werden terechtgesteld.

De communistische schrijfster Anna Seghers plaatst in haar wereldberoemd geworden roman ‘Das siebte Kreuz’ voor ons een arbeider, een Duitser, die achtervolgd door de nazistische mensenjagers, vlucht - door Duitsland. Hij heeft verzet gepleegd en hij is geïsoleerd. De ontzettend ingewikkelde positie van Duitsers in het verzet blijkt uit verschillende analyserende geschriften.

Terechtgesteld werd de protestantse theoloog Dietrich Bonhoeffer. In 1941 verwoordde hij in een toespraak tot politieke vrienden, in Genève, wat de bijzondere, de bijzonder verschrikkelijke moeilijkheid was voor *Duitse* Widerstandskämpfer: ‘Ik bid voor de nederlaag van mijn volk. Slechts in en door een nederlaag kan het de vreselijke schuld boeten, die het heeft tegenover Europa en de rest van de wereld.’

De illegalen in Duitsland die de strijd hadden aangebonden met het nazi-regime, met de volksverraders, werden ‘volksverraders’ genoemd door het allergrootste deel van het Duitse volk. In hun ogen waren zij ‘landverraders’, ‘hoogverraders’. Zij probeerden alles te doen om een overwinning van het nazisme te voorkomen. Zij

moesten dus alles doen om een Duitse overwinning te voorkomen. Nederlandse, Noorse, Franse verzetstrijders wensten een overwinning van hun eigen troepen, van de geallieerde legers, en zij trachtten hén te helpen.

Van de Duitse strijders tegen de Unmensch werd een geestelijke onafhankelijkheid en een Zivilcourage geëist die bovenmenselijk was.

Er waren Duitse christenen die christenen waren. Die verzet pleegden. Die gearresteerd en vermoord werden. Volgens betrouwbare gegevens werden in Duitsland ongeveer 800 katholieke en 350 protestantse priesters terechtgesteld. Zij volgden niet het bevel van de kerk. Zij volgden het bevel van hun geweten. De officiële kerken stonden tegenover hen. Katholieke en protestantse hoogwaardigheidsbekleders deden alle moeite om hun kudde Hitlers oorlog in te drijven, voor zover dat nog nodig was. Zelfs een bij ons geprezen kardinaal als Faulhaber verkondigde in oktober 1943: 'Niemand kan in zijn binnenste een ongelukkig einde van de oorlog ook maar wensen.'

Een uitzondering vormde de kleine moedige Bekennende Kirche. Zij probeerde het Evangelie in plaats van Mein Kampf te volgen.

In 1958 schreef Heinrich Böll zijn 'Brief an einen jungen Katholiken'. Hij rekende af met de katholieke moraal. Hij vertelt, hoe hij in 1938, voordat hij soldaat moest worden, in een instructieles, van de priester geen enkel woord over de bedreigingen van nazisme en oorlog hoorde, maar des te meer waarschuwingen voor het drinken van te veel bier en het bezoek aan bordelen. Met prostituees naar bed gaan... dát druiste in tegen de moraal.

'Aan deze interpretatie lijdt het katholicisme sinds ongeveer honderd jaar. De zedelijke gevaren komen ergens anders vandaan en op andere wijze', schrijft de katholieke Heinrich Böll. In zijn beschouwingen en conclusies had hij net zo goed de Lutherse Kerk kunnen betrekken.

Des te opmerkelijker en bewonderenswaardiger is het leven en het sterven van anti-fascistische geestelijken. Wij vinden hen in 'Die Weisse Rose' in de 'Kreisauer Kreis' en bij de mannen van de Twintigste Juli (1944); en sommigen opereerden als Einzelgänger.

Uit de brief van een jonge boerenknecht die weigerde in een vernietigingskamp dienst voor de SS te doen en die terechtgesteld werd:

'Liebe Eltern! Ich muss Euch traurige Nachricht mitteilen, dass ich zum Tode verurteilt wurde, ich und Gustav G. Wir haben es nicht unterschrieben zur SS, da haben sie uns zum Tode verurteilt. Ihr habt mir doch geschrieben, ich soll nicht zur SS gehn, mein Kamerad G. hat es auch nicht unterschrieben. Wir beide wollen lieber sterben als unser Gewissen mit so Greueltaten beflecken. Ich weiss, was die SS ausführen muss. Ach, liebe Eltern, so schwer es für mich und für Euch ist, verzeiht mir alles, wenn ich Euch beleidigt habe, bitte, verzeiht mir und betet für mich. Wenn ich im Kriege fallen würde und hätte ein böses Gewissen, das wäre auch traurig für Euch. Es werden noch viele Eltern ihre Kinder verlieren. Es fallen SS-Männer auch viel. Ich danke Euch für alles, was Ihr mir seit meiner Kinderzeit Gutes getan habt, verzeiht mir, betet für mich...'

Friedrich Hölderlin/Fk: F.K. Hiemer, 1792

Georg Büchner/Litho: A. Hoffmann

Heinrich Heine/Schild: M. Oppenheim 1831

Toen en nu...
Duitse West- en Oost-'Wetten'

Berufsverbot:

'Ambtenaren die vanwege hun politieke overtuiging niet de garantie kunnen geven, dat zij ten allen tijde zonder meer de nationale staat dienen, kunnen uit overheidsdienst geweerd worden.'

(7 april 1933 - in het Dritte Reich).

'Het als ambtenaar opnemen in overheidsdienst geschiedt onder de voorwaarde dat de sollicitant de garantie biedt, dat hij zich ten allen tijde voor de demokratische orde zoals de grondwet die omschrijft, inzet.'

(28 januari 1972 - in de Bondsrepubliek Duitsland.)

Ausbürgerung:

Een Duitse wet uit juli 1933 zorgde er voor, dat onderdanen van het Reich hun staatsburgerschap kon worden afgenomen, indien zij in het buitenland verbleven en 'door een gedrag, dat de plicht en de trouw tegenover Rijk en Volk schendt, de Duitse belangen hadden geschaad.'

Van een dergelijk gedrag was, volgens de uitvoeringsbepalingen, sprake 'wanneer een Duitser de vijandige propaganda tegen Duitsland heeft gesteund of gepoogd heeft afbreuk te doen aan het Duitse aanzien of de maatregelen van de nationale regering.'

Op de eerste lijst met personen die het staatsburgerschap was afgenomen, stonden de schrijvers Heinrich Mann en Ernst Toller.

De tekst in de DDR is bijna dezelfde:

'Het staatsburgerschap van de DDR kan burgers, die buiten de DDR wonen of verblijven, worden ontnomen wegens grove schending van de staatsburgerlijke plichten', aldus paragraaf 13 van de Wet op het Staatsburgerschap.

En in het commentaar van de (officiële) SED-krant:

'Biermann heeft de plicht om trouw te zijn, bewust en voortdurend grof geschonden... door zijn vijandig gedrag tegenover onze socialistische staat heeft hij zijn staatsburgerschap verspeeld.'

Het DEUTSCHLAND-gedicht van Bertolt Brecht begint met deze regels:

> 'Oh Deutschland, bleiche Mutter!
> Wie sitzest du besudelt
> Unter den Völkern.
> Unter den Befleckten
> Fällst du auf.'

Er zijn bibliotheken volgeschreven over de opstand van officieren op 20 juli 1944. Zij stelden zich de likwidatie van Hitler ten doel. Verlieten zij de Führer, omdat zijn Duitsland moreel of omdat het militair ten onder ging?

Sommigen - velen? - kwamen in verzet, omdat zij het voor mens en menselijkheid opnamen.

Anderen - velen? - ontdekten nu pas, dat A.H. hen niet naar de overwinning, maar naar de afgrond had geleid.

De Kreisauer Kreis, de Solfkreis en andere discussiekringen leverden de mannen die op deze dag een poging deden Hitler te doden. Het oordeel zou door Graf von Stauffenberg voltrokken worden. Hij bereikte zijn doel niet. Zoals anderen in vroeger jaren dit ook niet hadden bereikt. Tot de Kreisauer Kring behoorden de meest verschillende persoonlijkheden, om verschillende redenen, met het oog op verschillende doeleinden. Maar zij allen wisten, dat er geen middenweg meer was. Overwinning of dood. De socialist Carlo Mierendorff zei tegen vrienden:

'Von jetzt ab geht es nur noch aufwärts: zum Sieg oder an den Galgen.'

Op bevel van de Führer werden de meeste slachtoffers aan vleeshaken opgehangen. Ploegen van de weekjournaals legden de terechtstellingen keurig vast en elke dag ontving de Führer het gereed gekomen filmmateriaal.

De twintigste juli heeft aan 4.980 mensen het leven gekost. Onder hen waren er die veel hadden kunnen betekenen een jaar later, na de oorlog, voor een nieuw begin:

Mierendorff, priester Alfred Delp, Haubach, Leuschner, von Stauffenberg, Julius Leber, von Wartenburg, Helmut James Graf von Moltke: socialisten, liberalen, konservatieven.

Tot hen behoorde ook Albrecht Haushofer. Zijn vader, geoloog, was een fanatiek propagandist van de nazistische 'gedachte'.

Er was geen contact tussen zoon en vader - geen contact tussen hem en het Derde Rijk. Hij knoopte relaties aan met andere officieren die dachten als hij.

Na de 20ste juli vluchtte hij. Hij werd gearesseerd. Op 23 april 1945, enkele uren voordat de Russen gevangenen in het tuchthuis van Moabit bevrijdden, werd Albrecht Haushofer door SS-ers neergeschoten. Men vond op hem gedichten, in Moabit geschreven: de Moabiter Sonette, zoals zij later genoemd werden.

Uit deze verzen spreekt een diep humanisme. Zijn discipline is zelfdiscipline geworden. Zelfbeklag is hem vreemd. Hij heeft getracht vanuit zijn weten de daad te doen ontstaan. Weten en daad brachten hem de dood. 'Schuldig', schreeuwde de demonische Freisler, voorzitter van het nationaal-socialistische 'volksgerecht'.

Schuld is de titel van een gedicht:

> 'Ich trage leicht an dem, was das Gericht

mir Schuld benennen wird: An Plan und Sorgen.
Verbrecher wär'ich, hätt'ich für das Morgen
des Volkes nicht geplant aus eigner Pflicht.

Doch schuldig bin ich. Anders als ihr denkt.
Ich musste früher meine Pflicht erkennen,
ich musste schärfer Unheil Unheil nennen -
Mein Urteil hab'ich viel zu lang gelenkt...

Ich klage mich in meinem Herzen an -
Ich habe mein Gewissen lang betrogen -
Ich hab'mich selbst und andere belogen.

Ich kannte früh des Jammers ganze Bahn -
Ich hab'gewarnt - nicht hart genug und klar.
Und heute weiss ich, was ich schuldig war...'

Enkele weken later begon 'das Morgen'. De dageraad.

Na twaalf jaar nazisme. Na bijna zes jaar oorlog. Na Auschwitz. De super-terrorist, miljoenen terroristen en meelopers hebben dit alles mogelijk gemaakt.

Zij dragen de schuld aan 54 miljoen doden, aan 36 miljoen oorlogsinvaliden, aan miljoenen concentratiekamp-invaliden.

De vrede brak vit -

Verzet tegen waarheid en werkelijkheid:

Zij die schuldig waren, ontkenden alle schuld. Zij die onschuldig waren, noemden zich schuldig. Zoals Heinrich Böll. Hij zag en hoorde jammerende Duitsers die het over de Zusammenbruch hadden, over de ineenstorting. Niet over de nederlaag. 'Zusammenbruch' is een mooi vrijblijvend woord. Een neutraal en relativerend woord.

Ze zeiden niet, de schuldigen: wij hebben het gedaan. Ze klaagden: wir haben es nicht gewusst. 'Es ist geschehen', werd in alle toonaarden gezegd en geschreven. Niemand kreeg de schuld. Tot de slachtoffers van een diktatuur behoort de taal. Zij wordt geprostitueerd. Woorden zijn er niet om iets te verhelderen. Zij worden misbruikt, zij moeten realiteit en waarheid vertroebelen. Hun enige taak wordt: de leugen verbreiden. De inhoud van bepaalde - en steeds meer - woorden moet in hun tegendeel veranderd worden. Waar de mens mishandeld wordt, wordt ook de taal mishandeld. Dan worden joden en antifascisten, gevangenen uit bezette landen, verdachten... dan worden opgeslotenen in vernietigingskampen 'betreut', dan zijn woorden als

Menschenbehandlung en Sonderbehandlung, Bunkerentleerung en Ueberstellung, Sicherstellung en Befriedung, Aussiedlung en Umvolkung... woorden, waarvan de bedoeling is: vergassing - executie - vernietiging.

Dan zegt een jonge dichter (Carl H. Eickert):

> 'Nicht werden wir es lernen,
> wir noch nicht,
> die Worte wieder richtig zu gebrauchen.
> Wenn man dazu je imstande gewesen ist,
> wir werden es nicht sein.'

Heinrich Böll 'zocht de woorden, de juiste woorden'.

Jonge en nieuwe schrijvers na de oorlog voerden een gevecht met de taal die niet hun taal kon zijn.

Een-half- en een-kwart-nazis, maar ook notoire nazi-schrijvers die schuldig waren geworden door hun collaboratie in de jaren 1933 tot 1945, vertelden na de oorlog dat ze 'eigenlijk' heel erg goed waren, dat ze eigenlijk altijd anti-nazis waren geweest:

> 'Und als man sie dann wiederfand.
> Da waren sie im Widerstand'. -

Ja, dat was vlak na 1945 nog een aanbeveling... na 1946 niet meer. In 1949 werd Konrad Adenauer de eerste kanselier van de Bondsrepubliek. Hij hield een lange redevoering en hij zei kein einziges Wort over de goede Duitsers, de verzetstrijders. Geen woord over de vervolgden.

Naast Adenauer stond en bleef vele jaren staan (tot zijn dood): Dr. Hans Globke, 'Referent für Judenfragen' bij het ministerie voor Binnenlandse Zaken in Hitlers Duitsland. Hij was commentator van het Gesetz zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre en nauwgezet adviseur in zake Judenfragen ook in de bezette landen. Oberregierungsrat Dr. Globke fungeerde bovendien als vertrouwensman van bisschoppen. Hij werd de invloedrijke staatssecretaris van de oude Adenauer en bezat veel macht; hij zorgde er voor dat bruine ambtenaren in functie bleven of promotie maakten. In 1949 was een vervolger weer machtig.

Vervolgden werden genegeerd. Vervolgers werden beloond.

De weg was geëffend. De toekomst was duidelijk.

Tien jaar geleden: de diktator van Iran op visite in West-Berlijn. Er werd geprotesteerd door linkse studenten. Student Benno Ohnesorg werd doodgeschoten door een politieman die dankzij deze heldendaad promotie maakte. Op Rudi Dutschke werd een aanslag gepleegd. Amerika, innig bevriend met de Bondsrepubliek, was bezig met de bevrijding van Vietnam. Een regering begon te regeren met Willy Brandt als minister, met Lübke, ex-bouwer van concentratiekampen, als bondspresident, met bondskanselier Kiesinger, ex-hoofd van een propaganda-afdeling onder leiding van Goebbels. Er werd gedebatteerd op straat, op universiteiten. Springers BILDzeitung eiste: 'Polizeihiebe auf Krawallköpfe sind geeignet, den möglicherweise doch vorhandenen Grips locker zu machen.'

Politiemannen lieten zich dit niet twee maal zeggen. Verontrusten schreeuwden het uit, hoopten, werden wanhopig. Onrechtvaardigheid, uitgaande van de staat, geweld uitgaande van justitie en politie, agressief ingrijpen door de overheid kan twijfelende jonge mensen tot vertwijfeling drijven, kan hen cynisch maken of kapot of gevaarlijk.

Und als man sie dann wiederfand...
Ina Seidel:
'Dort, wo wir als Deutsche stehen, als Väter und Mütter der Jugend und der Zukunft des Reiches, da fühlen wir heute unser Streben und unsere Arbeit dankbar und demütig aufgehen im Werk des einen Auserwählten der Generation - im Werk Adolf Hitlers.'
(Zum Geburtstag des Führers am 20.4.1942.) Uit een langere tekst over Duits bloed en 'gewaltige Umwälzungen'.)

In 1959 (5 juli) had Axel Caesar Springer, eigenaar van het grootste krantenconcern, bezitter onder meer van het terroriserende instituut BILDZEITUNG, in een gesprek met het Evangelische Sonntagsblatt verklaard: 'Ich war mir seit Kriegsende darüber klar, dass der deutsche Leser eines auf keinen Fall wollte, nämlich Nachdenken. Und darauf habe ich meine Zeitungen eingestellt.'

Thans is de BILDZEITUNG voor minimaal elf miljoen Duitsers dé krant. Günter Wallraff heeft tijdens zijn 'werkzaamheden' bij dit blad geconstateerd: 'Hier habe ich das erste Mal begriffen, wie es in der Nazi-Zeit gewesen sein muss.' En 'BILDZEITUNG legt Politikern Worte in den Mund, die sie dann nicht mehr zurück nehmen können, wenn es einmal gedruckt ist.' -

Andere Springer-bladen, als DIE WELT, hebben het 'nieuwe' nazisme salonfähig gemaakt.

Het is niet alleen de pure nazi-krant NATIONAAL-ZEITUNG, die schrijft dat allen die kritiek hebben op de gang van zaken, tot de helpers van de terroristen behoren.

'Onze professoren, onze dominees, onze schrijvers, onze Böll en Grass zijn met het bagatelliseren van terroristisch geweld begonnen,' schreef (op 11 september 1977) Springers BILD AM SONNTAG.

Nee, gebagatelliseerd worden heel andere feiten: de Notstandsgesetze - Radikalen-Erlass/Berufsverbot - (om slechts twee symptomen, twee signalen te noemen).

Slachtoffers van deze en andere gelegenheidswetten zijn uitsluitend linksen.

Het Berufsverbot - het weren van Duitsers uit de openbare dienst, omdat hun trouw aan de 'freiheitlich-demokratische Grundordnung' aan twijfel onderhevig is - maakt mensen stuk en maakt de freiheitlich-demokratische Grundordnung stuk. Het opent de deur voor willekeur en voor denuncianten. Het bedreigt de vrije menings-

uiting. Grondige overheden kunnen steeds meer en steeds nieuwe redenen verzinnen om non-conformisten met het Berufsverbot te straffen. De toepassing van het Berufsverbot heeft het provokatorische optreden van rechts-radikalen, van neo-nazis begunstigd.

Ondraaglijk is het meten met twee maten. Ga terug naar de Republiek Weimar, naar onderwijs, politie, justitie, leger, de pers, de kerken, de politieke partijen; ook toen!

HET METEN MET TWEE MATEN.

Gebleven is de economische basis van gisteren. Van eergisteren. Er zijn weer SPD-leiders die zeggen: ‘Ich habe den Wunsch, der Gustav Noske der Bundesrepublik zu werden’ (Georg Leber, toen hij minister van Defensie werd, in het parlement) -

EN:

> ‘Ich halte Gustav Noske für einen der bedeutendsten Sozialdemokraten’ (Helmut Schmidt - 1969 - tot vrienden).

Een van de hoogste rechters. Bundesverfassungsrichter Helmut Simon die - anders dan zijn collegas - *niet* van mening is dat een rechtsstaat een rechtse staat is, op 11 februari van dit jaar: ‘Eine Hitlerwelle geht über unser Land.’ Uit een enquête (december 1977) bleek dat 26% van alle bondsburgers de nazi-ideologie ‘insgesamt gut’, al met al goed vinden en dat ruim een derde met ‘Führerprinzip und einem Ein-Parteien-System’ sympathiseren.

Een andere enquête heeft uitgewezen, dat 41% van alle Westduitsers adviseren ‘de positieve kanten van Hitlers optreden’ niet te vergeten. Links verzet zich tegen de uitholling van de grondwet - tegen anti-demokratische maatregelen - tegen de Notstandsgesetze - tegen het Berufsverbot - tegen de terreur van nog en weer actieve nazi-rechters - tegen het angstwekkende neo-nazisme - tegen een weerzinwekkend antisemitisme - tegen een door angst en apathie veroorzaakte ontpolitisering die de reactie ten goede komt - tegen zich links noemende terroristen - tegen toenemende censuur en zelfcensuur. Het liberale weekblad DIE ZEIT schreef (2 december 1977): ‘Die kette der Meldungen über immer ungeniertere Verbote künstlerischer Veranstaltungen reisst nicht ab’ en (op 27 januari j.l.): ‘Im deutschen Theater und in der deutschen Theaterpolitik passieren zur Zeit Dinge, die auch dem Arglosesten das Fürchten beibringen müssten.’

De liberale FRANKFURTER RUNDSCHAU ziet er van af gevallen van censuur te publiceren, want: ‘Es gibt zur Zeit derartig viele Zensur-Fälle, dass eine Tageszeitung nicht mehr imstande ist, sie alle zu dokumentieren.’

Maar rechts-radikale uitgevers hebben het druk. Maar de oorlog en het nazisme en de Führer idealiserende boeken vinden steeds meer kopers. Maar de nazistische ‘National-Zeitung’ komt (wekelijks) ongestoord uit in ruim 120.000 exemplaren en is overal verkrijgbaar.

Maar de nazi-propagandist Thies Christophersen heeft het boek ‘Die Auschwitz-Lüge’ kunnen schrijven en doen uitgeven (meer dan 130.000 exemplaren verkocht), waarin te lezen staat: ‘Duitsland heeft de oorlog niet gewild en niet ontketend, het is er door zijn doodsvijanden toe gedwongen.

Hitler wilde de joden helemaal niet doden en heeft nooit het bevel tot uitroeiing gegeven, ook niet tot uitroeiing van andere volkeren. Gaskamers zijn er niet geweest. Dat zijn verzinsels van zieke geesten. Bijna alle zogenaamde oorlogsmisdadigers- en concentratiekampprocessen werden met behulp van meinedige getuigen en vervalste documenten gevoerd.'

Zijn kameraad Karl-Heinz Hoffman, geeft les aan bevriende nazi-groepen, terwijl hij zelf leider van een Hitler-groep is.

Christophersen, Hoffman en steeds meer geestverwanten treden in vergaderingen op om de glorie van het Hitlerisme te verkondigen. *Zij* zijn het die door de politie worden beschermd. - Maar de NS kampfruf (Kampfschrift der Nationalsozialistischen Deutschen Partei) verschijnt maandelijks, ondersteund door Amerikaanse organisaties.

Uit het november/december-nr. 1977:

Gebet des glaeubigen nationalsozialisten

'Führer unser
in uns lebt Dein Geist.
Dat Deutsche Reich komme
zu herrschen
über Himmel und Erde.
Unsre Waffen segne,
auf dass sie die Juden
tödlich treffen.
Vergib uns,
wenn wir einen nicht erwischen.
Sei versichert, dass dafür tausend
Freimaurer mehr verrecken.
Behüte uns vor der Versuchung,
auch nur einen zu verschonen,
Damit Dein Reich in neuem Glanz
erstehe.
Ein Reich der Kraft und der Macht
und der Herrlichkeit
in Ewigkeit!
Amen.'

Uit een brief, die ik in februari j.l. uit West-Berlijn heb ontvangen:

'Ich bin selbst deutscher Jude und es schmerzt mich, wie wenig unsere Leute, wie schon einmal, dagegen vorgehen.

Es würde mich interessieren und beruhigen zu wissen, inwieweit Holland bereit ist, wieder deutschen Juden als Zufluchtsort offen zu stehen.'

Von Lettow-Vorbeck behoorde tot de officieren van de Kapp-Putsch in 1920.

De kazerne in Hamburg draagt zijn naam.

De soldaten van de Lettow-Vorbeck-Kazerne zingen dit lied:

'Wenn die rote Flotte vor Danzig im Meer versinkt, wenn der Marschall Gretschko im Kreml am Galgenhängt dann rollen die deutschen Panzer in Moskau ein, und dann wird in Europa endlich Friede sein.'

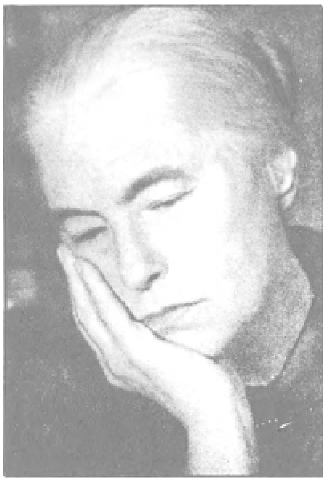
Links verdedigt zich.

Rechts valt aan. De ‘Nationalsozialistische Führungsoffizier’ uit de Hitlerjaren, Franz Josef Strauss, vertegenwoordigt het rechtse en rechts-radikale verzet. Hij krijgt de steun van terroristen die zich links noemen. Zij en de Straussianen zijn de doodsvijanden van socialisme en democratie. Zij willen de Republiek van Bonn ondergraven, tot het laatste beetje demokratie begraven kan worden.

Karl Hoffmann von Fallersleben/Schild. E. Henseler 1893

Georg Herwegh Grav. C. Gonzenbach

Gerhart Hauptmann/Schild L. Pasternak, 1930



Anna Seghers

Heinrich Böll/Schild B. Müller-Fein

Bertold Brecht

Strauss over Auschwitz: ‘Ein Volk, das diese wirtschaftlichen Leistungen erbracht hat, hat ein Recht darauf, von Auschwitz nichts mehr hören zu wollen.’

Strauss over Chili: ‘Chile ist ein freies und demokratisches Land, das in den letzten vier Jahren auch die Hauptaspekte der deutschen Demokratie übernommen hat: Disziplin, Achtung und Fleiss.’

Strauss over het gesunde Volksempfinden: ‘Man sollte einmal die, die sagen für die Freiheit des Volkes zu kämpfen, dem Volk überlassen; dann braucht die Polizei und Justiz sich gar nicht mehr darum kümmeren.’

(Vijf-en-veertig jaar geleden beloofde Hitler dat nu ‘das grosse Aufräumen’ begon.)

Strauss over het opruimen: ‘Und wenn wir hinkommen, räumen wir so auf, dass bis zum Rest dieses Jahrhunderts von diesen Banditen keiner mehr es wagt, in Deutschland das Maul aufzumachen.’

Zodra de Straussianen het helemaal voor het zeggen hebben, zal de BRD een complete Polizeistaat zijn.

De bekende maatschappij-gerichte dichter Erich Fried, ex-Oostenrijker, woont en werkt in Engeland.

Het Goethe-Instituut in Amsterdam heeft voor hem een reeks lezingen in Nederlandse universiteiten georganiseerd.

De rechtsen zien deze integere intellectueel niet graag in West-Duitsland, de DDR-officiëlen zien hem niet graag in hun land.

Kort geleden stelde Bernd Neumann, voorzitter van de CDU-fractie in Bremen voor: ‘Derartige Werke müssten verbrannt werden.’

Deze verzen van Erich Fried - zoals teksten van Wallraff, Fichte, Biermann - zijn uit de Beierse schoolboeken verdwenen op bevel van de Kulturminister:

> ‘Zu den Steinen hat einer gesagt:
> Seid menschlich.
> Die Steine haben gesagt:
> Wir sind noch nicht hart genug.’

Van oude en nieuwe nachtmerries
Jaap Walvis

Mijn leven is bepaald door de oorlog. Als kind ondergedoken, hou je altijd het gevoel dat je voortdurend op je hoede moet zijn. Dat mag overdreven lijken, volgens mij zijn daar goede gronden voor. Naarmate ik ouder word, ben ik mij dat steeds sterker bewust. Kijk ik om me heen, dan krijg ik vaak 't idee dat ik lijd aan overgevoeligheid voor alles wat ook maar zweemt naar fascisme. De meeste mensen lijken daar volstrekt ongevoelig voor. Ze laten althans zelden merken dat ze de tekenen zien van wat nooit weggeweest is en dat zich de laatste tijd steeds vaker en duidelijker manifesteert. Volgens mij zou het dagelijks onderwerp van gesprek moeten zijn. Een vast onderwerp in het nieuws op de televisie, de radio en in de kranten. Een verplicht dagelijks discussiethema op de middelbare scholen en universiteiten. Een absolute noodzaak zoals het 'model' Duitsland bewijst. Want het begint weer te lijken op het begin van de jaren dertig. Vandaar deze bloemlezing uit Nederlandse kranten van het laatste jaar. Voorwaar een stinkende ruiker.

Hitlergroet

Westduitse officieren zongen Horst-Wessellied

Nazi's steken kop op

door PAUL HOFMAN — The New York Times

In Oostenrijk is een nieuwe rechts-extremistische groepering ontstaan die openlijk racisme propageert en die de gemoederen van de Oostenrijkse politici danig bezig houdt. Democratische partijen en organisaties hebben de regering al om een verbod van de neo-nazi-groep gevraagd.

De opkomst van de nieuwe neo-nazi-groepering heeft vooral een organisatie van voormalige gevangenen in de nazi-concentratiekampen in een alarmstemming gebracht. Deze organisatie heeft een beroep gedaan op minister Otto Rösch van binnenlandse zaken de rechts-extremistische groep te verbieden.

De neo-nazi's hebben zich verenigd in de Nieuwe Rechtse Actie. Sinds de oprichting van de groep hebben de autoriteiten een onderzoek naar haar doeleinden en omvang gehouden. De overheid tracht er ook achter te komen wie de groep financiert.

Wetgeving

Volgens een functionaris die de activiteiten van de Nieuwe Rechtse Actie op de voet heeft gevolgd, gaat het om een splintergroepje, maar bestaat er geen twijfel aan dat het om nazi's gaat. In hun basisprogramma gaat de Nieuwe Rechtse Actie uit van de biologische verscheidenheid van mensen, volkeren en rassen en van elitaire principes van de natuur. Dergelijke opvattingen, die die van Hitler weergeven, worden verspreid door middel van vlugschriften die in Wenen en andere steden op scholen en andere onderwijsinstituten worden uitgedeeld.

Volgens een aantal grote Oostenrijkse bladen vallen de activiteiten van de rechts-extremisten onder de na-oorlogse wetgeving die elke wederopkomst van het nazidom verbiedt. Het Weense blad Kurier noemde het racisme dat de Nieuwe Rechtse Actie propageert „gevaarlijke onzin, geënt van de nazimoordideologie" en eiste dat de groep zou worden verboden.

De Nieuwe Rechtse Actie bestaat nu twee jaar, maar pas een maand geleden maakte zij een eind aan haar semi-clandestiene bestaan door bekend te maken dat zij kandidaten zal stellen voor studentenverkiezingen aan de Weense universiteit in mei. Ook de studentenorganisaties hebben gevraagd om een verbod van de groep. Dat gebeurde nadat een betoging was uitgelopen op een vechtpartij met linkse studenten.

De rector-magnificus van de universiteit, Franz Seitelberger, heeft van een verbod echter niets willen weten. De Nieuwe Rechtse Actie zou het recht hebben kandidaten te stellen en de uiteindelijke beslissing ligt, aldus Seitelberger, bij de kiezers. Tot nu toe is nooit een rechts-extremistische groepering er in geslaagd een zetel in het studentenparlement te veroveren.

Onder druk van protestbeweging

Stad München verbiedt betoging neo-nazi's

Onder druk van de enorme protestbeweging, die in alle delen van de Bondsrepubliek is losgekomen heeft het gemeentebestuur van München de voor zaterdag aangekondigde betoging van de ultra-rechtse, revanchistische „Deutsche Volksunion" (DVU) moeten verbieden.

Europe's fascist renaissance

JOHN PALMER, Brussels, assesses the significance of the extreme right

Nazigroet aan graf van Kappler

Oud- en neo-nazi's uit de Bondsrepubliek hebben de begrafenis van oorlogsmisdadiger Kappler, maandag in Soltau, aangegrepen voor een fascistische demonstratie.

de 'Waarheid' van 15-2-78
Zou 't nou niet mogelijk zijn om zo'n regering Schmidt wegens het niet handhaven van de wet voor de rechter te dagen? En as er al geen rechter in West-Duitsland meer te vinden zou zijn, voor een Europees gerechtshof?

Een neo-nazi brengt de Hitler-groet bij de begrafenis van SS-beul Kappler.

Anti-semitisch schandaal
Duitse officieren in opspraak
Defensie stelt onderzoek in

Nazi-rechter leid[t] tot rel in Hamb[urg]

Het Parool van 28-9-77
Eigenlijk zijn dan de Westduitse journalisten medeschuldig aan dit soort activiteiten. Als de Westduitse journalisten in dit opzicht ergens schuldig aan zijn, dan hoogstens aan het feit dat zij niet dagelijks alle Westduitse kranten van de eerste tot de laatste pagina vullen met waarschuwende artikelen.
Neo-nazi's Duitsland steeds actiever
Anti-semieten in Bundeswehr worden misschien berecht
'Jodenverbranding' op militaire academie München
Haagse Courant 29-9-77
Is die professor Engert (a dan de man die verantwoordelijk is voor het opvoeden van jonge Duitsers tot officieren in een leger dat de 'freiheitlich-demokratische Grundordnung' moet beschermen.
DE ERVEN WODAN
'Gehakte jood: DM 1,95, gerookte vergast DM 4,50'
Een nieuwe ge
VK van 10-12-77
Terwijl men ons van Westduitse zijde met grote hardnekkigheid blijft verzekeren dat 't bij al die neo-fascistische activiteiten hooguit gaat om een paar honderd oersioktie, onverbeterlijke oud-nazi's die om sentimentele redenen het verleden verheerlijken.

Overgrote deel Westduitse justitie is in orde, maar:

In rechterlijke macht op vel posten nog vroegere nazi's

LEEUWARDER CRT 3-9-77

Laatste grote proces tegen kampbeulen loopt traag

„Die Bundeswehr muß sich bereithalten, in diesem Land den Ordnungsfaktor zu spielen"
(Heeresinspektor a. D. Grashey, 1970)

Hitlergeest leeft nog sterk in het Westduitse leger

LEEUWARDER COURANT ZATERDAG 10 SEPTEMBER 1977 PAG. 9

„Grootduitse" liederen schallen in de kazernes

Rechts extremisme mogelijk reactie op linkse acties

Limburger 13-9-77

Ideeën nazisme niet uitgeroeid

LONDEN – Het wordt steeds duidelijker dat de ideeën die ten grondslag lagen aan het nazisme niet definitief zijn uitgeroeid met de nederlaag van het Derde Rijk van Adolf Hitler. De laatste tijd heeft een groot aantal incidenten daarvoor onmiskenbare aanwijzingen gegeven. Enige voorbeelden:

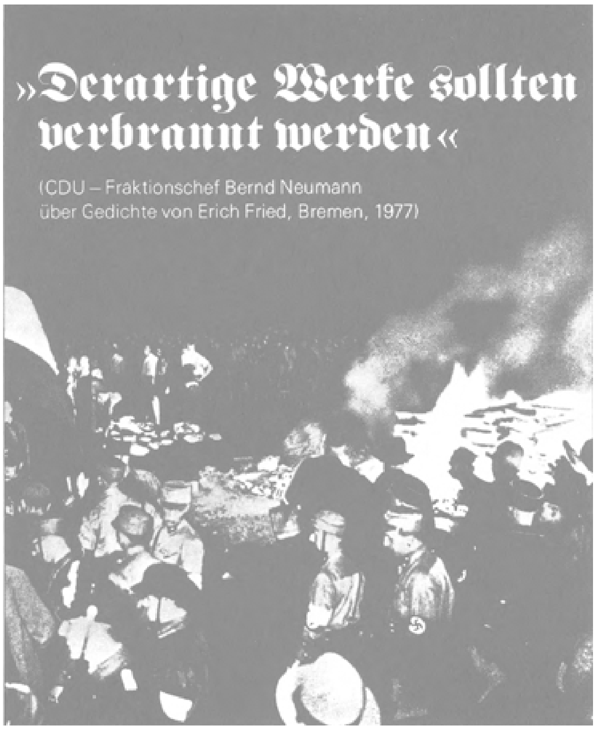
– 20 neo-nazi's, leden van een schaduworganisatie met de naam Kolonne 88, houden paramilitaire oefeningen in een bos in zuidwest Engeland samen met gewone troepen van het Engelse territoriale reserve-

De Limburger van 13-9-77
De Limburger bakt ze wel erg bruin. In de kop boven het artikel wordt gesuggereerd dat 'links' eigenlijk schuldig is aan een heropleving van fascistische propaganda en activiteiten. Zouden de 'sommige kringen' waarover in dit artikel wordt gesproken, niet juist die kringen kunnen zijn die dergelijke fascistische activiteiten in de praktijk mogelijk maken?

Signalering van neonazisme blijft uiteraard een taak van de nieuwsmedia. Maar dan wél in de juiste context en vanuit het besef dat juist nu de solidariteit tussen de demokratieën bij hun worsteling met de desintegratieprocessen de voorkeur verdient boven impressionistische griezeltaferelen.

Geen sprake van nazigolf

NRC-HB van 6-9-77
Wie liegt er nou, van der Dunk of de hierboven geciteerde journalisten? Nee, zegt van der Dunk, je moet daar genuanceerder over berichten. Zoals hij zelf bijvoorbeeld doet door 'links' indirect de schuld te geven voor de activiteiten van de 'wolven van rechts' (overigens een terminologie die onaangename herinneringen bij mij wakker roept.)



Men mag zich natuurlijk niet blindstaren op de symptomen die, zoals uit het bovenstaande blijkt, overduidelijk zijn. Haar het om gaat, dat zijn de maatschappelijke processen, die achter deze symptomen schuilgaan. Volgens het merendeel van de Nederlandse journalisten, die over deze verschijnselen in de Bondsrepubliek berichten, zijn dat 'een onzekere economische toekomst met een flinke inflatie, een steeds groter wordende werkeloosheid, nostalgie naar het verleden' enz. Maar wie hebben dit veroorzaakt? Be slachtoffers van de tweede wereldoorlog, de joden, communisten en socialisten die nu in de Bondsrepubliek weer van alles de schuld krijgen of zij die na '45 het kapitalistische systeem in West-Duitsland en de rest van West-Europa willens en wetens gerestaureerd hebben? De vraag stellen is haar beantwoorden.

't Loopt zo'n vaart niet, zeggen de meesten hier in Nederland. Nou volgens mij loopt 't wel zo'n vaart, een sneltreinvaart zelfs. De Duitse overheid heeft het veel te druk met het opleggen van beroepsverboden en terreurbestrijding om zich met het heroplevend fascisme bezig te houden. Zij moet daar voortdurend op gewezen worden, zowel in eigen land als door het buitenland. Zou het Russelltribunaal dit niet in zijn onderzoek kunnen betrekken? Want er is hier duidelijk sprake van schending van de mensenrechten: een overheid die een deel van haar burgers niet afdoende beschermt tegen een heroplevend fascisme.

Er is voor het tribunaal ook in West-Duitsland nog genoeg werk aan de winkel.

Worte seit Auschwitz
Erich Fried

1.

Worte
geprägt von ihrem
Schicksal
dem Sprecher
im Mund verbrannt
von Flammen
die ihn nicht verbrannten
n u r
seine Eltern
n u r
seine Schwester
n u r
seine Freunde

Kauderrotwelsch
Todesdeutsch
Knochenhebräisch
Endlatein
un-
vermitteltes
Zeignis
von denen
die nichts mehr vermitteln
die nichts mehr vermittelt

2.

Zusammengetriebene Worte
vergattert oder
gereiht und geschweisst
mit Angstschweiss
oder mit Todesschweiss

Worte
kristallisiert
gefügt zu Gittern oder
klebrig als Netz:
Das genügt nicht
gegen die Mörder

Alle fast
konnten sie
durchschlüpfen
durch dieses Hemmnis
Lügen
gewandt und gewunden
und die Gewalt
langst nicht mehr nur
marschierend

in Reih und Glied
sondern gehoben sternwärts
vom Wissen
das treibt
die Atome
dem Mord zuliebe
zun Selbstmord

3.

Nur ein oder zwei
von den
Aengsten der Mörder
bleiben
hängen in deinem Verhau
Ihre blutigen Lieder
leiden
an deinem Wort
verlieren Worte und da
und dort einen Reim
Aber Horden
von Worten der Horden
brechen durch
und ziehen
gereimt
oder ungereimt
weiter

Und bekämst du auch
zu fassen
so ein Lied
eine dunkle Stelle
das wäre kein Sieg:
Von allen Seiten umgangen
könntest du nichts mehr
befragen
und nichts mehr
enthüllen
nichts mehr
gewinnen
nichts umstimmen
nichts überzeugen:
In deiner grossen
Niederlage verschwände
dein kleiner Sieg

4.

Andere Worte
anders verzahmt
(und nicht nur
einander
im Wort bleibend)

tun jetzt not:
verbrüdert
mit anderen
vielleicht sogar
wortlosen
Menschen

Denn ohne
die anderen
Worte
und ihre Menschen
tot die Not
alles
was ihr beliebt
und was
deine Worte
vielleicht
widerlegen
doch nicht mehr
abwenden könnten

Andere Worte
neuere
ältere
arme
unbeholfene Worte
aber gefügt
urn zu helfen
töricht zum Teil
aber vielleicht
doch nicht
ganz vergeblich
nicht ganz so leicht
überrennbar
nicht ganz so
wehrlos
beiseite zu schieben

Die Juden waren unser Unglück
Erich Fried

Seit einigen wochen
beginne ich
zu verstehen
wie sechzig Millionen Menschen
von jenen Lagern nicht wussten
wie sechs Millionen Menschen
dort starben
und alle
an Herzschlag

april 1978

Fussnote

- In den Lagerregistern von Auschwitz findet sich in endloser Wiederholung die Eintragung: ‘Todesursache: Herzschlag’.

- ‘Die Juden sind unser Unglück’ war die Losung auf Julius Streichers Zeitung ‘Der Stürmer’.

Dann Wieder
Erich Fried

Was keiner
geglaubt haben wird
was keiner
gewusst haben konnte
was keiner
geahnt haben durfte
das wird dann wieder
das gewesen sein
was keiner
gewollt haben wollte

Und Kassandra...
Erich Fried

Unsere Vorhersagen
sind eingtroffen
Wir konnten so gut wie nichts
dagegen tun

Das wird uns verübelt
Nichts das Nichtstunkönnen
sondern das Rechtbehaltenhaben

obwohl man es abstreitet

Manche verübeln uns auch
das Zuweinigdagegentun
Das sind die die immer wissen
dass da doch ein Ausweg sein muss

Es müsse nur etwas geschehen
meinen sie
Was immer es sei
Alles sei besser als gar nichts
Das halte ich für einem Irrtum
Und eine Dummheit
Und doch nehme ich mir
das Nichtstunkönnen übel

Was ich nehme das zählt nicht mehr:
Jezt w i r d genommen
Es wird mir vieles genommen
aber nichts von mir angenommen

Die Nehmer bleiben die Nehmer
auch wenn sie sich Geber nennen
Arbeitgeber Gesetzgeber
Tonangeber

Und Kassandra
wird zur Kasse gebeten
wie damals

april 1978

Wallraff over Wallraff
Günter Wallraff

Wallraff zei nee, hoewel hij werd opgevoed om ja te zeggen.

Ik was toendertijd nauwelijks voorbereid en politiek wist ik nog helemaal niets. Het ging mij zoals zovelen in deze situatie. Moest je de weg van dienstweigering, die toendertijd nog veel discutabeler en veel moeilijker was dan tegenwoordig, nu er van alles georganiseerd en ondernomen wordt en je georganiseerde hulp kunt krijgen, gaan of stilzwijgend meedoen? Het wemelde destijds, ik werd in 1963 opgeroepen, van allerhande dwepers met apolitieke en sektarische motieven. Mijn weigering was een volledig individuele, private stap. Ik wist dat ik zou worden opgeroepen, wist echter nog lang niet, hoe ik daarop zou reageren. Heb er ook wel aan gedacht naar het buitenland te gaan om de Bundeswehr te ontlopen, heb dan toch eenvoudigweg afgewacht en het verzoek om als dienstweigeraar erkend te worden te laat ingediend. Eigenlijk niet te laat, drie maanden van te voren. Omdat wettelijk een zo snel mogelijke behandeling is voorgeschreven, had het verzoek nog in behandeling genomen moeten worden. Dat gebeurde echter niet. Ik werd eerst maar ingelijfd. Heel logisch, want de ervaring en de statistiek wezen uit, dat meer dan de helft van de aanvragers hun verzoek introkken, als ze maar eerst drie maanden in het leger waren en drie maanden achter de rug hadden, waarin hun wil werd gebroken.

Als iemand nee zegt en toch in het leger komt.

Er moeten minimale onderstellingen van een kritische houding bestaan. In de leeftijd van 15-20 jaar ben je nog gemakkelijk aan te passen. Je pikt dingen, omdat iedereen het doet en omdat je denkt, het moet wel zo zijn omdat het altijd zo geweest is.

Ik kom uit een heel burgerlijke familie, was dus heel gespitst op het individuele, het private. Politiek verderft het karakter, daar moet je vanaf blijven, zo leerde mijn moeder mij. Daarentegen zag ik de persoonlijke ervaringen van mijn vader. Hij had zich door zware lichamelijke arbeid kapot gemaakt, lakstokerij bij Ford, later heeft hij het tot lagere employer gebracht en was blij een enigszins rustige levensavond te hebben. Eerste aanzetten tot kritisch denken kreeg ik echter ook op school, al op de lagere school. Daar was een leraar, die ons niet gelijkvormig aanpaste, die gesprekken uitlokte. Dat zette zich op het gymnasium voort. Daar las een leraar met ons Wolfgang Borchert, terwijl Wiechert veel eerder aan de beurt had moeten zijn. En dan kwam erbij wat ik door lezen en luisteren van de tweede wereldoorlog te weten kwam. De vernietigingsmachinerie van deze oorlog en dat leidende krachten van toen al weer deze machinerie draaiende hielden. Dat alles was nog heel gevoelsmatig vermoeden en niet bewust geformuleerd en het had nog lang geen bewust politieke consequenties. Maar het was voldoende om mij tot mijn weigerende houding te brengen.

Op school was ik erg goed in sport geweest. Wat mij voor militaire dienst natuurlijk heel geschikt en mijn rol daar moeilijk vast te leggen maakte. De kapitein wilde mij in de rol van een slappeling en lijntrekker dringen, die lichamelijk een zwakke, slappe figuur is en daarom tegen de harde, lichamelijke inzet en dienst voor het vaderland. Maar toen ik bij een sportfeest van onze compagnie een uitstekende tijd liep, ging

dat niet meer op. De houding die de 'kameraden' tegenover mij aannamen, veranderde zich, omdat ze merkten dat het beeld, dat de kapitein hen van mij had gegeven, niet klopte, en dat ik andere redenen voor mijn verzet moest hebben. Het gebeurde, dat sommigen uit de compagnie mij naar mijn motieven van mijn verzet vroegen en dat twee van hen zich bij mijn verzet aansloten. Dat versterkte natuurlijk de onrust. Toendertijd kwam zoiets zelden voor. Tegenwoordig zijn er in elke compagnie enkelen, die solidair zijn. De twee werden erg snel onder druk gezet, de een had een vader bij de politie en tegen hem werd gezegd, dat die moeilijkheden zou krijgen als hij er niet mee stopte. Beiden gaven toe. Mij probeerden ze te isoleren, als fantast, als sektarist voor te stellen en probeerden de anderen tegen mij op te zetten, zodat ik niet verder zou kunnen 'infekteren'. Ze moesten mij aanpassen, mij als 'onruststoker' uitschakelen. Hoewel ik alleen probeerde van de meningsvrijheid gebruik te maken, werd ik uitgescholden als onruststoker en ondermijner. Wat later in de bedrijven het verstoren van de bedrijfsvrede bleek te zijn, was hier de ondermijning van de weermacht.

Waarom Wallraff zijn dagboek heeft geschreven en daarmee meer als zijn dagboek heeft geschreven.

Ik geloof, als ik dat niet gehad zou hebben, die zelfbevrijding door het schrijven, dan zou ik kapot zijn gegaan. Eerst schreef ik alles op om het vast te houden. Tegelijkertijd kwam er echter de hoop bij, dat dit alles bekend zou worden, niet zonder gevolg zou blijven. In het begin was alles alleen in de ik-vorm en ik noteerde alles vanuit mijn subjectieve gevoel en alleen wat met mij gebeurde. Langzaamaan veranderde dat echter en ik schreef op wat met de anderen gebeurde, onafhankelijk van mij. Ik werd dus een deelnemende toeschouwer. Daardoor werden de aantekeningen veel concreter, meer vatbaar en geloofwaardiger. Ook de situatie in de psychiatrische afdeling van het legerziekenhuis

zou veel moeilijker en onverdraaglijker geweest zijn, als ik niet de dagboekaantekeningen gemaakt zou hebben.

En alleen daarom werd ik tenslotte ontslagen. Omdat ik begon openbaarheid tot stand te brengen. Ik zei tegen de legerarts, dat ik alles opschreef, wat om mij heen gebeurde en met mij, en dat ik het zou publiceren. Hij liet zich stukken uit mijn dagboek zien en toen werd ik binnen heel korte tijd ontslagen. Dat is een sterke verdedigingsmogelijkheid van het individu tegenover een apparaat: openbaarheid tot stand brengen!

Pogingen, het schrijven te verstoren.

Ik heb de vellen met de dagen, die opgeschreven en af waren, altijd snel weggestuurd of aan bezoekers meegegeven. Er waren dus altijd alleen notities van enkele dagen aanwezig. Een keer werd mijn kastje op voorschrift van de kapitein opengebroken.

Wallraff over Wallraff II

Hoe iemand in de tot regel geworden kleinburgerlijke verhoudingen opgroeit, niet tevreden wordt en bedenkt, wat hij doen moet.

Het was allemaal heel middelmatig. Voorstad, groot woonblok, kleinburgerlijk milieu. De mensen woonden dicht op elkaar en iedereen wist van iedereen, wat hij bezat, wat hij aan eigendom had. Daardoor was er natuurlijk een kolossale onderlinge concurrentie. Ieder wilde de anderen overtroeven en meer hebben dan de buurman. Er was een bovenlaag die alles had, die zeer veel consumptie-artikelen kon laten zien, wat bij ons niet het geval was, omdat mijn vader door zijn ziekte, die hij zich lang daarvoor door zijn topzware werk op de hals gehaald had, als invalide met minder loon genoegen moest nemen. Daarom bevonden wij ons wat aan de rand van deze groep. We hadden te weinig om er echt bij te horen, Op de lagere school was ik een heel goede leerling, maar toen ik op het gymnasium kwam, werd dat anders. Omdat mijn vader ‘slechts’ arbeider was en niet gestudeerd had, kon ik thuis niet geholpen worden, zoals meestal nodig is om goed mee te komen. Ik had bijlessen nodig, die ik echter om financiële redenen niet zo vaak kon hebben als ik nodig had om niet te blijven zitten. Ik bleef dus een keer zitten en kon me een tweede keer zitten blijven niet permitteren en ging toen met de zgn. Mittleren Reife (een soort mavo-diploma - vert.) van school af. Ik denk aan de school, aan het gymnasium terug als een van de ergste perioden in mijn ontwikkeling. Druk, bevoogding en ook voortrekken. Deze school, die in een voorstad van Keulen lag en hoofdzakelijk door kinderen uit de armere maatschappelijke lagen werd bezocht, had ook enige zonen van bevoorrechte mensen, bijvoorbeeld zonen van artsen, juristen, zakenmensen uit de omgeving. Deze leerlingen genoten zekere voorrechten bij de afzonderlijke leraren, die het uit academische solidariteit goed met de ouders van deze kinderen wilden

vinden: zijzelf hadden gestudeerd, de ouders hadden gestudeerd, tenminste de vader en daarom was het niet meer dan billijk dat de zoon ook studeerde.

Na de schooltijd en de voor mij in feite mislukte situatie stond ik er onnozel bij en wist niet wat ik moest doen. Ik moest toch iets gaan doen, een beroep leren, geld verdienen - het was de dwang van thuis. Ik wilde een beroep, dat niet al die gebruikelijke aanpassingseisen stelde, dat een zekere mate van vrijheid in het werk en zelfstandigheid mogelijk maakte en dacht er aan om decorateur te worden. Solliciteerde ook bij een confectiezaak en ging me voorstellen. Werd gelijk door een chef-decorateur op mijn aanleg onderzocht. Een prestatietoets, wat je zoal kan en weet, en een aanpassingsonderzoek, of je ook functioneert zoals allen functioneren en denkt zoals jonge mensen behoren te denken. Het onderzoek werd een complete katastrofe.

Bijvoorbeeld het ‘stemmingsbeeld vanuit het raam’ - dat was niet bont en kleurrijk genoeg. ‘Beetje troosteloos’ vond de onderzoeker. Het Peter-Stuyvesant-gevoel ontbrak volledig.

Resultaat van het onderzoek: ik was niet geschikt voor het beroep. Dat was toendertijd een grote schok voor mij. Ik zag mijzelf als een mislukkeling. Als een complete nul.

Uit een zeker gebrek aan oriëntering en omdat ik dacht, het beroep had inderdaad nog iets met literaire overdracht en geestelijke training te doen, werd ik boekhandelaar. Merkte dan al heel snel, dat ik als boekhandelaar alleen verdeler van artikelen was, van het artikel ‘boek’ namelijk. Een verkoper in een boekhandel. Met mijn chef, reserve-kapitein en met bijzonder conservatief-reactionaire denkbeelden, kreeg ik heel snel ruzie. Hij had me eigenlijk alleen aangenomen, omdat ik zo goed in sport was. Legde ik een boek van Sartre in de etalage, smeet hij het onmiddellijk weer eruit. Je moest in kostuum komen, tenminste een stropdas om hebben, in geen geval in pullover komen. De man die de technische afdeling onder zich had en in zijn pauze ‘Der Spiegel’ las, werd dat verboden en hij legde ‘Der Spiegel’ ook prompt weg, zonder tegen dergelijke bevoogding te protesteren. Wij leerlingen raakten onderling solidair en probeerden zelfs al openlijke vormen van verzet. Onze pogingen waren tamelijk hulpeloos.

Er bestonden toen nog geen basisgroepen in de boekhandel en er was nog geen aansluiting bij de vakbonden.

Onmiddellijk nadat ik de cursus voor de boekhandel had afgesloten, moest ik in militaire dienst.

Zoals gezegd, ik wilde niet. Maar ze zeiden me dat als ik niet op de aangegeven tijd bij mijn eenheid was, ik als deserteur gold en strafrechtelijk vervolgd zou worden. Goed, toen ging ik maar.

Wallraff over Wallraff III

Na de ervaringen op school, cursus en militaire dienst en het leren kennen van onderdrukking het inzicht, dat de tegenstrijdigheden en moeilijkheden niet door persoonlijk mislukken, maar maatschappelijk ontstaan. Wallraff begint maat-

schappelijke samenhangen te begrijpen.

Ik had het een en ander meegemaakt, wat ik tot dan toe in deze consequentie en krasheid toch voor onmogelijk had gehouden en was vanuit de pure verbazing hierover, dat zoiets niet alleen mogelijk was, maar bovendien daadwerkelijk in de praktijk werd gebracht, een stap verder tot verzet gekomen. Nog was ik tamelijk apolitiek, had er geen idee van hoe de maatschappij in elkaar zat, ik had geen idee van sociale afhankelijkheden, van de veelvuldige uitbuiting van de zwakkeren door de sterkeren, machtigeren. Het waren heel exacte ervaringen, die mij als individu, als private persoon deden schrikken, en die ik openbaar wilde maken, verder wilde volgen. De impuls was er om te willen schrijven.

Vóór de diensttijd was er de wens, individueel te schrijven, poëzie te maken, dat te schrijven wat in de boekhandel als artikel werd verkocht. Er was een keer een gedicht in een anthologie en een in een vlugschrift voor poëzie. Het waren heel gekwelde pogingen om jezelf individueel, alleen te bevrijden. Ik heb voor mijn diensttijd in mijn dagboek een regel genoteerd, die ik eigenlijk helemaal niet wil herhalen, maar die erg typerend is:

'de realiteit vervormt de poëzie'. De gedichten van toen waren niet slecht, er waren van die wat expressionistische schreeuwen bij...

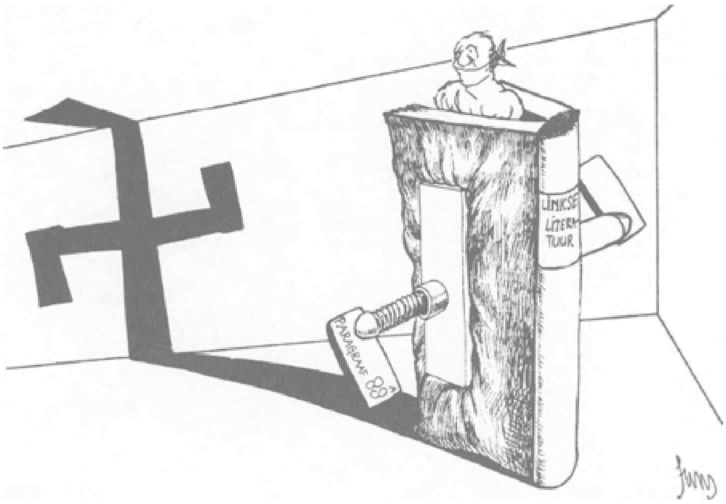
Ik weet nu dat die gedichten niet klopten, niet sterk genoeg waren, dat ze in tegenstelling waren met dat wat ik als realiteit ondervonden had en dat ze ten opzichte van de werkelijkheid jammerlijk mislukten, zich er klagend tegen afzetten.

Daarom zijn er na de diensttijd ook geen pogingen meer 'poëzie' zoals eerst te schrijven. Ik wist nu, dat de moeilijkheden en tegenstrijdigheden niet persoonlijk, maar maatschappelijk bepaald zijn, en daarom niet privé, solitair op te lossen. Dit proces van bewustwording kwam natuurlijk niet van de ene dag op de andere op gang. Het duurde wel een tijdje. Maar langzaamaan begon ik politiek te denken.

Iemand zoekt de vrijheid buiten onze maatschappij en vindt haar niet.

Er is nog een uitbraak naar een solitair bestaan geweest, mijn zwerftocht door Scandinavië.

Dat was een persoonlijke poging vorm te geven aan mijn weigering mij aan te passen. Een half jaar heb ik rondgezworven, maar niet helemaal willekeurig. Ik heb alle vrijplaatsen in het noorden afgelopen. De aantekeningen daarover waren overigens niet bruikbaar. Deze zwerftocht had ik me natuurlijk veel te romantisch voorgesteld. Toen ik zag dat ik wensvoorstellingen en droombeelden najaagde en in plaats daarvan alleen door de maatschappij uitgespuugden, uigestotenen vond, mensen die eruit waren gesprongen, vereenzaamd en alleen gelaten en geenszins het grote avontuur van de vrijheid, dat ik had gezocht en me had voorgesteld, toen was ik toch een wezenlijke ervaring rijker. Ze wilden toch allemaal op de een of andere manier terug naar de burgerlijke verhoudingen, welke dan ook, in ieder geval de onderste trap van de



Uit NRC-Handelsblad van 1 september 1976

burgerlijke maatschappij weer bereiken. Ik kwam terug en wist opnieuw niet wat ik moest doen. Van terug naar de boekhandel gaan was geen sprake, dan ging ik nog liever onderbroeken in een warenhuis verkopen.

Maar nu was de wil sterk genoeg geworden de dingen openbaar te maken, de verhoudingen en tegenstrijdigheden, en tegelijkertijd op te roepen dat je die verhoudingen kan en moet veranderen.

Dat alles was ik me nog niet zo bewust en duidelijk, zoals ik het nu onder woorden breng, maar het gebeurde nog heel tastend en vragend.

Wallraff gaat naar Keulen om in de Ford-fabrieken te werken. Hij verdient om van te leven en verschaft zich een beeld van de werkelijkheid, om de voorwaarden tot verandering van onze maatschappij te ontdekken.

Een vriend gaf mij de raad mij aan dat deel van de werkelijkheid bloot te stellen, dat in verhouding nog vreemd en onbekend was, namelijk de industrie- en arbeiderswereld. En toen deed ik wat het meest voor de hand lag. Ik moest werken, ik moest leven, wilde mijn moeder wat geld kunnen geven en niet op haar zak blijven leven, omdat zij sinds de dood van mijn vader van een klein pensioen moest leven. Ik ging dus naar Ford.

Ik zou weliswaar een wat betere baan hebben kunnen uitzoeken, die minder vies, minder afstompend geweest zou zijn, maar ondertussen had ik kennissen gevonden, die mij vertelden van hun situatie, die ik niet voor mogelijk hield en die ik wilde leren kennen.

Wallraff ziet hoe leger en industrie en industrie en leger elkaar een handje helpen.

Ik ben er zeker van, dat ik zonder de ervaringen in militaire dienst de stap naar Ford niet zou hebben gemaakt. Dat hangt helemaal samen. Ik herinner me nog de grote compagnie-instructie van de kapitein, die ons duidelijk maakte, hoe belangrijk het militaire getuigschrift is. En ons vertelde, dat er een serie van belangrijke industriële firma's is, die bij het leger informeerde, welke instelling en welke prestaties de soldaat in het leger had getoond. Er is ook een boek ‘De verdienstelijke soldaat in de industrie’ en ik heb inmiddels veel aanstellingsformulieren gezien, waar precies wordt gevraagd: welke militaire rang, welke bevorderingen, hoe lang gediend, beroepssoldaat enzovoort.

Over de voordelige uitgangspunten, die een arbeider met een tijdelijk contract voor heeft op de andere arbeiders, wanneer hij in het openbaar wil zeggen wat er in het bedrijf fout is en hoe hij toch de andere arbeiders van dienst kan zijn.

Voor mij was dat maar een tijdelijke zaak. Dat heeft een criticus mij ook terecht verweten: ik ben nooit in de situatie geweest van hen die een leven lang onder deze omstandigheden moeten leven, die daar volledig aan overgeleverd zijn en die op hun dertigste weten, dat zich in hun leven niets meer zal veranderen.

Voor de sociale waarheid van mijn reportages is dat een minpunt, dat ik alleen maar een indringer was, die op elk moment het bijltje erbij kon neergooien en weggaan

en niet levenslang gebonden was zoals de andere arbeiders. Het had aan de andere kant het voordeel, dat ik het niet pikte wat ik tegenkwam, maar misstanden aan de kaak stelde en hardop uitsprak. Ik hoefde geen rekening te houden met mijn arbeidsplaats. Ik kon ruzie maken, tegenspel geven, me opwinden, zonder bang te moeten zijn voor de gevolgen. Dat was een belangrijk psychologisch moment voor de arbeiders, speciaal voor de jongeren. Ze maakten zichzelf vaak wat wijs, bedrogen zichzelf, door zo te doen alsof de toestanden, waarin ze werken moesten, zijn zoals ze zijn, in orde, of het was nu eenmaal niet anders te doen. Ze willen niet in de rol van kankeraars en querulanten vallen en daardoor in moeilijkheden komen. Degene die begint met kritiek te geven op dat wat alle anderen tientallen jaren zonder mokken genomen hebben, wordt tot verstoorder van de rust en tot vijand verklaard van de anderen, die zelf niets meer kunnen en willen veranderen, omdat ze allang gesloopt zijn en moe. Daarom komen er in verhouding ook weinig pogingen tot protest voor en vandaar tenslotte de bereidheid om alles maar te pikken. Ik moest mij als tijdelijke arbeider natuurlijk niet aan deze zelfregulatie onderwerpen.

Wallraff over Wallraf IV

Hoe de arbeiders reageren, als iemand hun van dienst is.

Bij Ford konden mijn artikelen gelijk in de vakbondskrant IG Metall verschijnen. Toen kreeg ik de reacties van de arbeiders nog aan de lopende band. Er kwamen arbeiders van andere afdelingen spontaan naar me toe om te zeggen hoe goed het was, dat de werkomstandigheden eindelijk eens openlijk beschreven werden. Ik had heel andere reacties verwacht. Ik had gedacht, dat ze naar me toe zouden komen en zouden zeggen: waar maak jij je zorgen om, je bekijkt dat allemaal veel te gevoelig. Wij zijn dat allemaal al lang gewend of wij hebben andere problemen. Maar ze kwamen naar me toe en zeiden: dat zijn dingen, die wij niet kunnen zeggen en die eindelijk door iemand openbaar worden gemaakt. Ze zeiden niet: ja, zo is het, nou en, maar ze voelden zich niet tevreden in hun situatie en ze voelden dat dat door mij in hun plaats was uitgesproken.

Er ontstonden discussies tijdens het werk. Er kwamen mensen naar mij toe, die ik tot dan toe niet kende. Er waren gesprekken en onderlinge contacten, die natuurlijk onmiddellijk ophouden, als degene, die zijn mond heeft opengedaan en geprotesteerd heeft, of als strafmaatregel werd overgeplaatst of eruit werd gegooid of uit zich zelf ergens anders ging werken.

Wat je kunt doen, om de arbeiders te ondersteunen, zodat ze voor hun rechten kunnen opkomen, en de vraag naar de rol van de vakbeweging.

Voor elke actie is het belangrijk, dat tenminste met de plaatselijk vakbondsvertegenwoordigers, de bedrijfsraad en de vertrouwenspersonen samengewerkt wordt. Achter hen staat al een flink aantal arbeiders, die dan natuurlijk eerder bereid zijn mee te werken, als wanneer iemand die helemaal vreemd is in het bedrijf en voor hun politiek ook moeilijk te plaatsen uit een ander sociaal milieu binnen komt vallen en dan denkt dat hij zo nodig moet voorlichten en agiteren. Die zal bij de arbeiders nauwelijks succes hebben. Je kunt ze ook dwingen mee te doen. Er zijn veel voorbeelden, waarin de vakbondsvertegenwoordiging in een bepaald district aan de druk van onderen moest toegeven en mee moest doen, om haar gezicht niet te verliezen, Omgekeerd wordt het door het hoofdbestuur vaak betreurd, dat het nog nauwelijks contact met de basis heeft. Daarom ondersteunt het uit zichzelf initiatieven van plaatselijke vertegenwoordigers en zet het zich daarvoor in. Het is voorgekomen, dat de plaatselijke vakbondsvertegenwoordiger al bereid was toe te geven, omdat hij machtige bedrijfsleidingen tegenover zich vond en zichzelf in een zwakke positie geplaatst zag en dat dan het hoofdbestuur hem steunde en de bedrijfsleidingen tot toegeven dwong.

Ford - Ford - Ford - in een keer weg.

Het was me duidelijk geworden, dat ik met deze ervaringen bij Ford slechts een flinterklein onderdeeltje van de industriewereld beleefd had en dat één voorbeeld niet de structuur van een systeem zichtbaar kon maken. Ik heb toen bewust ondernemingen uitgezocht, die ver van elkaar vandaan lagen, om een brede spreiding te hebben en een redelijk representatieve doorsnee van de grote ondernemingen te krijgen. Ik ging van Keulen en Ford naar München naar Siemens, vervolgens naar de Benteler-fabrieken. In totaal was ik in de loop van twee jaar in vijf verschillende grote bedrijven en dan ook op een werf en tenslotte bij Thyssen-Hütte in Duisburg, waar ik meer dan een half jaar werkte. Toendertijd schreef ik niet onder mijn eigen naam, maar onder een pseudoniem en had daarom het voordeel, dat ik zonder problemen aangenomen werd als ik als Wallraff solliciteerde, omdat ze nog niet wisten, dat de schrijver en ik identiek waren. Ondertussen is er een signalement van mij in een mededelingenblad van de ondernemers, de ondernemers-waarschuwingsdienst, en wordt ik niet meer aangenomen.

Hoe het privéleven verandert van iemand, die de misstanden in onze maatschappij openbaar maakt en oproept deze uit de weg te ruimen.

Tijdens het tweejarige werk in de bedrijven was mijn geestelijke verslapping, veroorzaakt door lichamelijke vermoeidheid, opvallend. Ik merkte, dat ik bijvoorbeeld nauwelijks nog tot lezen in staat was, dat ik naar de ‘Bild-Zeitung’ greep, zoals alle anderen. Er was een sterke verschuiving van interesse. De belletristische, de zogenaamde Schone Letteren lieten me volkomen onverschillig. Voor mij werd bijvoorbeeld de krant van de werkgeversorganisatie ‘De werkgever’ veel belangrijker

dan een literaire roman. Ik heb honderden boeken - inmiddels in kisten verpakt -, die ik gelezen heb tot op het moment, waarop ik in de bedrijven begon te werken. En dan is er het archief. Verslagen van afzonderlijke werkgroepen, brieven, ingezonden brieven die bijvoorbeeld niet door de ‘Bild-Zeitung’ werden geplaatst. Allemaal feitenmateriaal, dat men zich niet bewust mag worden, dat niet openbaar wordt gemaakt, dat eenvoudigweg verdonkeremaand wordt.

Mijn vriendenkring is een heel andere geworden. Eerst waren het allemaal mensen, die op de een of andere manier het idee hadden ‘bij zonder te zijn’: schrijvers die een meer esthetische richting voorstonden, kunstenaars van allerlei soort, burgerlijke kennissen, feestvierders. Dat is helemaal veranderd en wel naar de kant van contacten met arbeiders, met degenen die niet of slecht voor hun belangen kunnen opkomen, omdat ze afhankelijk worden gehouden en in de rol van onnozelen gedrongen zijn. Mijn privécontacten zijn zakelijker geworden. De scheiding tussen werk en privéleven bestaat eigenlijk niet.

Wallraff over wallraff v

Hoe noodzakelijk een masker kan zijn, als het er om gaat, de waarheid te verbreiden, die door hen gemaskeerd wordt, die er belang bij hebben dat niet allen de waarheid kennen.

Allereerst zijn het de heersenden zelf, die de door hen zelf opgestelde democratische spelregels, die hoofdzakelijk alleen voor hun van nut zijn, voortdurend overtreden en er geen rekening mee houden, als zij er voordeel bij hebben. Degenen, die mij vanwege mijn werkmethode - *te misleiden om niet misleid te worden* - aanvielen en uitscholden, hadden het altijd alleen maar over de verwerpelijke methode en nooit over de schrikbarende inhoud, die ik bloot legde en die ik alleen bloot kon leggen, omdat ik onder een valse naam binnendrong, omdat ik anders de gebruikelijke leugenachtige standaard-antwoorden gekregen zou hebben.

Diegenen zouden toch strafbaar moeten zijn, die voortdurend in strijd handelen met het publieke belang, resp. er overheen lopen, doordat ze bijvoorbeeld de openbaarheid niet of verkeerd informeren of met voorbereidingen, die onder grootste geheimhouding en doelgerichte leugens worden doorgevoerd - bedrijfsbescherming bijv. - in strijd met het belang van de meerderheid van de bevolking handelen. Dan blijft de enkeling niets anders over dan zo'n banale truck of een andere, om tenminste kleine gedeelten van de verdonkeremaande feiten te weten te komen en openbaar te maken. Mij geeft dit verstoppertje spelen en je als een ander voordoen die je niet bent, geen speciaal plezier; heb er geen theatrale of Köpernick-se lustgevoelens door. Het is altijd deprimerend om zo te moeten werken, alleen om een stuk achtergehouden waarheid zichtbaar en openbaar te maken.

Of het doel het middel rechtvaardigt en of elk doel elk middel 'heiligt'.

Ik veronschuldig mijn middelen niet. Ik vind ze noodzakelijk en niet, om er 'heilige doelen' mee te dienen, maar om verheimelijke feitelijke situaties, die in het belang van iedereen zijn, openbaar te maken. En ik vind mijn manier alleen dan gerechtvaardigd, indien zij van nut is voor de zwakke enkeling ten opzichte van degenen die over zijn rug macht uitoefenen, de heersenden, de machtsapparaten en -instituten. Het is niets anders als zelfverdediging. Ik zou zulke methoden - ook niet in de positie van de zwakkere - tegen een individu gebruiken. In dat geval zijn er andere mogelijkheden om je te verdedigen. In het geval van deze machtsapparaten niet.

Hoe de heersenden reageren en proberen iemand tot zwijgen te brengen!

Grove middelen zoals in elkaar slaan of iets dergelijks passen ze bij mij niet toe. Dat gebeurt eerder bij hen, die niet bekend zijn en nog niet de mogelijkheid hebben of weten hoe iets openbaar te maken. Ik ben niet meer zo anoniem en heb daarmee een groot voordeel ten opzichte van elke arbeider, die ze in de privésfeer kunnen afpersen en onder druk zetten, als hij op zijn werk iets ontdekt en naar boven haalt en als dat misschien niet zo zeer van algemeen belang is. Helemaal in het begin, vlak nadat ik de Ford-reportage had geschreven, moest ik bij de veiligheidspolitie komen. Ze waren een justitieel onderzoek tegen mij begonnen, omdat ik in de oostbloklanden verschillende door mij geschreven artikelen gepubliceerd waren. Daar wist ik niets van. Ze werden ook in Frankrijk en Zweden afgedrukt. werden ook in Frankrijk en Zweden afgedrukt, zoals ik later te weten kwam, maar daarvan zei de mij toen het verhoor afnemende commissaris Klein niets. Hij liet me zien, wat hij in het Russisch, Joegoslavisch en Tsjechisch had liggen en dat was al reden genoeg voor verdenking van landverraad, van publicistisch landverraad. Het was een pure intimidatiepoging. Ik heb het later bij juristen nagevraagd, ze hadden daarmee nooit een aanklacht tegen mij kunnen indienen. Ik had geen cent honorarium gekregen, ik wist er helemaal niets van, dat in deze landen nadrukken gepubliceerd waren. Maar ze probeerden mij te intimideren. Toen ik onlangs de literatuurprijs van Nordrhein-Westfalen ontving (aant.: Wallraff gaf de prijs terug en stuurde het geld, dat niet meer teruggeboekt kon worden, door naar de Hulpactie Vietnam en het Fonds voor Rechtshulp, nadat de SPD-minister-president Kühn, in het nauw gebracht door industriëlen en CDU-kringen, zich beklaagde over Wallraffs gebrek aan maatschappelijk 'verworteling'), werd deze toen al jarenoude zaak weer naar boven gehaald. In vertrouwelijke brieven werd de vraag gesteld: is het het ministerie bekend dat tegen Wallraff onderzoeken naar landverraderlijke betrekkingen lopen? Toen uitgeplozen werd, wat dit te betekenen had, kon de justitie niets anders als de toenmalige publicaties en het al lang gesloten dossier daarover laten zien. Maar voor het overige zijn er natuurlijk fijnzinnigere methoden. De telefoon wordt afgeluisterd, dat hoort er uiteraard bij. De laatste tijd gaat het er nog wat geraffineerder aan toe, dan wordt de telefoon gewoon buiten werking gesteld. Dan gaat de telefoon opeens de hele dag niet, uitgerekend dan, wanneer wij hem dringend nodig hebben, omdat er acties

worden voorbereid. De storingsdienst, die braaf komt opdraven, kan niets vinden. Zoiets is nu ongeveer zes keer met verschillende tussentijden gebeurd. Dan is er waarschijnlijk iets niet in orde met het omschakelen van de afluisterapparatuur. Een fabrikant stuurde mij de belastingrecherche op mijn dak. Hij had exacte opgaven gemaakt, van wat, waar, wanneer van mij was gepubliceerd. Een ander schreef brieven aan kranten, waarin een boekje over mij werd open gedaan. Van de krant van de ondernemers worden gesprekken gevoerd, waarmee bereikt wordt, dat een radioreportage van mij niet herhaald wordt en niet aan een andere omroep wordt door gegeven.

Tekst: Was lese Kh denn hier? Sie haben sich am 27. März 1972 gegen 9.30 Ukr am U-Baknhof Wittenbergplatz mit einem gewissen Neumann unterhalten, dessen Schwager, ein gewissen Krüger, einen Vater hat, dessen Preund lange Zeit in der KPD war! Und sie wollen Beamter in Offentlichen Dienst werden?
Uit: Berufsverbot, Verlag Atelier im Bauerrhaus.

Andere ondernemers doen het vriendelijker. Die sturen heel beminnelijke uitnodigingen voor niet officiële discussies, voor gesprekken...

(uit: Günter Wallraff: *von einem der auszog und das Fürchten lernte*. Willi Weisman Verlag, München 1970)

Kisch en ik nu over de logische fantasie
Günter Wallraff
Vertaling|André Matthijsse

1.

Ik begon me met Egon Erwin Kisch bezig te houden, toen literatuurwetenschappers en critici begonnen mijn werk met het mij tot dan toe onbekende ‘voorbeeld’ Egon Erwin Kisch te vergelijken. Dat was in 1966, toen mijn eerste boek, ‘Industrie-Reportage’ verscheen. Men analyseerde mijn reportages, bracht ze onder en vonden ze geschikt voor het vakje waarin ook al de ‘razende reporter’ van de jaren twintig en dertig was gestopt. Om er achter te komen of de schoen paste, die me werd aangesmeerd, zocht ik Kisch' werk op in bibliotheken en antiquariteiten, want afgezien van een klein verzameldeeltje in de rororo-reeks was hij toendertijd bij ons spoorloos, verdrongen, vergeten.

Ik vergeleek, maakte mij eigen wat me aanstond, leerde van hem, zag in waarmee hij mij voor was geweest, en probeerde eigen nieuwe wegen te ontwikkelen naar inzicht, onderzoek van de werkelijkheid, overdracht en effectiviteit, die me voor onze maatschappij geschikt leken.

2.

Waarin onderscheidt Kisch zich van de traditionele verslaggevers, die deze literatuurvorm zo uitgesleten en geprostitueerd hebben?

- Hij is partijdig, hij houdt zich er nooit ‘neutraal-objectief’ buiten, maar mengt zich in.
- Als hij op reis gaat, beleeft hij de wereld niet met consumentenogen als doorreizende toerist of als schrijver van reisverhalen, maar als diep getroffen meelijdende en medestrijder.
- Hij schuwt het contact met de ‘vuiligheid van de eeuw’ niet, maar zoekt het voortdurend op: in tehuizen, gevangenissen, fabrieken, voorsteden, beurzen. En als hij zich inlaat met representanten van de maatschappelijke bovenlaag, dan niet zoals traditionele verslaggevers om ze naar de mond te praten, maar om ze in hun functie te ontmaskeren.
- Hij laat zich niet passen in de gestanste vormen en interessen van de kranten en tijdschriften, die hem publiceren, maar hij doorbreekt deze voorgevormde kaders.
- Hij handelt naar het inzicht, dat je moet misleiden om niet misleid te worden, regels moet overtreden om de geheime machtsregels en ambtsmisbruiken bloot te leggen.
- Waar anderen niet kunnen uitbreken, daar breekt hij in. Zo pleegt hij bijvoorbeeld ‘huisvredebreuk’ om de ‘onvrede’ in een Praags tuchthuis ‘uit te spieden’, nadat hem een officieel bezoekersverlof door het ministerie van justitie was geweigerd met als voorwendsel het ‘ongestoorde dienstverloop en het handhaven van de ernst van de straffen’.

- Als hij niet toe- of ingelaten wordt, verschaft hij zich toegang door een list, desnoods door het ontduiken van de formele legaliteit. Zo reist hij onder valse naam door het 'paradijs Amerika' en door de 'Engelse kolonie China'.

- Hij werkt volgens de grondregel: wie zich *niet* in gevaar begeeft, komt er in om.

In Duitsland, waar hij voor de vrijlating van de politieke gevangenen strijdt, wordt hij, op het moment dat Hitler aan de macht komt, zelf gevangen gezet. Als ze hem in Australië de toegang willen weigeren, landt de gedelegeerde van het 'Wereldcomité tegen oorlog en fascisme' met een zes meter diepe sprong van de reling op de kade, moet naar het ziekenhuis en dwingt daarmee de toegang tot het vijfde continent af.

3.

Literatuur kenmerkt zich volgens de gangbare vooroordelen in het bijzonder door de subjectieve factor bij de vormgeving van realiteits- en taalelementen. De reportage lijkt daarentegen slechts een 'objectief' fotografischheldere weergave van iets bestaands te zijn, niet creatief dus. Georg Lukács fundeerde zijn kritiek op de reportage daarop, dat deze alleen de oppervlakte van de werkelijkheid weergeeft, het wezen en de structuur van deze werkelijkheid echter niet kan bloot leggen. Hieraan ligt een misverstand ten grondslag, dat ook de fotografie getroffen heeft. Zo weinig namelijk als deze enkel 'objectief' is, omdat zij perspectief, belichting en contrast bewust kan instellen, zo weinig is ook de reportage alleen feiten-oplepelarij.

En niettemin: 'Niets is verbluffender dan de simpele waarheid, niets is exotischer dan onze omgeving, niets is fantastischer dan de zakelijkheid. En er is niets sensationelers in de wereld dan de tijd waarin men leeft.' Toen Kisch in 1924 deze regels schreef, was hij nog van mening, dat de reporter een 'onbevangen getuige' moet zijn; die heeft 'geen tendentie, heeft niets te rechtvaardigen en heeft geen standpunt'. Volledig terecht bracht Kurt Tuchol sky daartegenin: 'Dat bestaat niet. Er bestaan geen mensen, die niet een standpunt hebben, ook Kisch heeft er een.'

4.

Ook mij is wel eens verweten, dat ik maar af en toe verder ga dan de zuivere beschrijving van feiten en dat ik me dan vaak beperk op een kort, ontoereikend commentaar, zonder de toestanden in hun oorzakelijke voorwaarden openbaar te maken. Maar ik vind, dat allereerst het vanzelfsprekende als iets monsterachtigs, de normaliteit als iets buitensporigs en de onbeduidende katastrofen van alledag maar eens in het bewustzijn moeten komen, waarmee een impuls tot verandering kan worden gegeven. En deze impuls moet uit de dagelijkse ervaringen voortkomen. 'De misdaad heeft een naam, adres en gezicht' constateert Brecht. In zoverre kun je ontdekken, waarvoor en waartegen je vecht. Hij heeft zich een keer wantrouwig uitgelaten over hen, die de 'revolutie alleen willen maken om het dialectisch materialisme er door te drukken'. Daar had hij gelijk in: je kunt niet abstract voor het socialisme en tegen het kapitalisme zijn, het zijn altijd bepaalde toestanden die je behouden of veranderen wilt.

5.

Welk deel je van de werkelijkheid uitkiest, welke situaties je provoceert en beschrijft, daarin ligt de creatieve beslissing van de reporter, dat wat Kisch zijn 'logische fantasie', die ook een politieke is, heeft genoemd. De vroege reportages van Kisch waren nog journalistiek in de gebruikelijke betekenis: sensatienieuws, verslagen over het buitengewone, dat zich in Praag afspeelde. Volgens dit principe functioneert immers tot op de dag van vandaag ons perswezen, het meest geperverteerd bij de *Bild-Zeitung,* waar het sensationele verhaal juist daarop gericht is, de 'katastrofen van alledag' te verbergen. Kisch heeft een enorme speurzin ontwikkeld voor de explosieve kracht van wat schijnbaar banaal en oninteressant is.

6.

Steeds meer beweegt Kisch zich in zijn reportages naar het ideaal toe, dat door Walter Benjamin als het type van de 'opererende schrijver' is beschreven: 'Zijn opdracht is niet te berichten, maar te vechten; niet de toeschouwer te spelen, maar actief in te grijpen.' Bij alle sympathie die Kisch heeft voor de Sowjetunie laten zijn reisverslagen van voor 1925 nog de gedistantieerd vriendelijke houding zien van de journalist. Tien jaar later daarentegen: in 'Landing in Australië' zet hij zichzelf in scène, hij zet zichzelf in, zijn persoonlijke belevenis wordt onderwerp van het verslag.

7.

Juist 'Landing in Australië' is echter ook een voorbeeld van het verschil tussen de reportages van Kisch en die van mij. Kisch treedt, zoals hij het zelf noemt, als literaire

‘held’ van zijn boek op, wiens belevenissen dan - nee, niet geschilderd, verteld worden. De reporter blijft deze held, namelijk de agerende, ook als zijn werk alle maar mogelijke moeilijkheden in de weg gelegd worden. Bij mij is dat anders. Ik begin een actie om er later over te schrijven. In de meeste gevallen, in elk geval in heel veel, komt er een moment, waarop er meer met mij gebeurt dan ik gebeuren laat. Pas later, tijdens het schrijven, transformeer ik mijzelf terug in de rol van verslaggever en aanklager. Dat was zo aan de lopende band, dat was zo als ‘alcoholicus’ in de psychiatrische kliniek, dat was in het fascistische Griekenland zo en nu in de ‘illegaliteit’ bij *Bild*.

8.

Ik moet zelf eerst getroffene, indien nodig slachtoffer worden om over de situatie van de slachtoffers van deze maatschappij te kunnen schrijven. Wanneer ik mij tot spreekbuis wil maken van de sprakelozen, die weinig te zeggen hebben, hoewel ze veel te zeggen zouden hebben, dan betekent dat voor mij dat ik tenminste voor korte tijd een van hen moet worden. Kisch baseert zich voor zijn reportages op interviews. Als hij over Ford in Detroit schrijft, dan hoeft hij er niet te werken om het standpunt van de arbeiders te kunnen innemen. Hij komt als opmerkzame toeschouwer, blijft een buitenstaander, maar hij schrijft een volkomen gecomponeerde, in zich gesloten reportage, die de discrepantie tussen fabriekspropaganda en bedrijfsrealiteit plastisch voor ogen brengt. Ik kan alleen een reportage over het mensonwaardige leven in een tehuis voor daklozen schrijven als ik er meerdere weken geleefd heb en niet alleen toevallige waarnemingen heb gemaakt. Kisch heeft voor het onderzoek misschien een paar uur nodig. Daarentegen echter, als schitterend stilist, voor het schrijven enkele weken.

9.

Het is bekend dat Kisch vaak dagenlang aan een tekst vijlde, naar een bepaald woord zocht, tot hij eindelijk met zijn werk tevreden was. Maar niet alleen stilistisch onderscheiden zijn reportages zich van de gebruikelijke verslagen van de correspondenten uit zijn tijd. Wat mij belangrijker voorkomt, is dat hij de krant als het typische medium van de burgerlijke openbaarheid van functie deed veranderen door een proletarische openbaarheid naar de doorbraak te helpen. Hij maakte gebruik van de speelruimte die hem werd geboden, altijd naar mogelijkheden zoekend de van tevoren gestelde grenzen te overschrijden. Want de heersende rechtspraak stelt de wet maar al te vaak daar waar een verandering van de status quo verhinderd moet worden. Alleen als de deze wet omverwerpende kan de reportage het, zoals Kisch het wilde, ‘literair voedsel van de toekomst’ zijn.

10.

Zelfs door openlijk cynisme liet Kisch zich niet afschrikken, als het erom ging de belangen van de onderdrukten te behartigen. Dat bewijst een anecdote uit de Spaanse

burgeroorlog, die Willy Bredel heeft verteld. In de zomer van 1937 had een Amerikaanse krant Kisch gevraagd iets over het omsingelde Madrid te schrijven, ‘wat de Amerikaanse krantenlezers moest ontroeren’. Kisch bedacht vervolgens of hij niet over de dieren in de dierentuin van Madrid moest schrijven, die ‘bij het gillen van de neerkomende granaten als kinderen kermend in

de uiterste hoeken van hun kooien kropen’. Hij ging ervan uit, dat ‘de doodsangst van de bevolking van Madrid geen Amerikaan in het hart zou raken’, gedode dieren echter zouden tenminste de dierenbescherming op de been brengen, en misschien ‘valt er ook voor de Madrileense bevolking iets af’.

Uit: Berufsverbot.

11.

Voor de burgerlijke openbaarheid gold de reportage lange tijd als niet-literaire vorm. Het voordeel dat een dergelijke waardering biedt, zag Kisch in en hij wist het uit te buiten. Als minderwaardige literaire vorm appelleert de reportage niet uitsluitend aan de ervaren lezer, veeleer kan een reportage ook tussendoor, tijdens de middagpauze, in de tram op weg naar het werk, gelezen worden. Op deze manier bereikt de reportage ook hen, die anders geen boek inkijken. Als zij zich in de tekst terugvinden, als ze zeggen: dat zijn mijn ervaringen die hier beschreven zijn - dan heeft de reporter zijn doel bereikt.

De nasleep van een reportage
een interview met Günter Wallraff
Andre Matthijsse

Eind juli van het vorig jaar lekte het nieuws uit: Günter Wallraff werkte bij de 'Bild'-Zeitung. Had er gewerkt, moest je onmiddellijk zeggen, want mét dat het bekend werd, was Wallraffs avontuur als verslaggever bij het grootste boulevardblad van Europa natuurlijk afgelopen. Vier maanden had hij onder het pseudoniem Hans Esser op de regionale redactie in Hannover gewerkt. In het najaar verscheen Wallraffs reportage hierover: *Der Aufmacher. Der Mann der bei 'Bild' Hans Esser war*. De Nederlandse vertaling volgde nog in december bij Van Gennep: *Günter Wallraff. Verslaggever bij 'Bild'*. Dat is allemaal in alle media uitvoerig toegelicht en uitgemeten. Uitvoeriger dan bijvoorbeeld Wallraffs actie in het Athene van de kolonels of zijn ontmaskering van de voorbereiding tot een rechtse staatsgreep in Portugal o.l.v. De Spinola; acties die in politiek opzicht meer relevant *lijken*, maar waarvan nu toch niet meer over is dan de kerven op Wallraffs publicistische balk. En dat zal van Wallraffs actie bij 'Bild' niet gezegd kunnen worden. Het verhaal eindigt ditmaal niet met de publicatie van een reportage, het loopt door, nog steeds. De nasleep van deze reportage is een reportage op zich.

Het is makkelijker om met Wallraff over die nasleep te praten dan om de resultaten van zo'n gesprek neer te schrijven. Günter Wallraff is opmerkelijk openhartig, vertelt alle 'insides' die hem voor de mond komen, zegt precies hoe hij over mensen en situaties denkt. Omdat hij er blindelings op vertrouwt dat je niet alles letterlijk verderschrijft, naam en toenaam en pikante details achterwege laat. Taktische overwegingen tellen daarbij zwaar en de proceskosten zijn al zo hoog opgelopen. En dan al die onderbrekingen omdat de telefoon nooit stil staat, terwijl Wallraff toch al de neiging heeft om spontaan van onderwerp te veranderen. Kun je eigenlijk wel van een gesprek spreken als er bovendien eigenlijk maar één vraag op tafel ligt: wat is er gebeurd, nadat bekend was geworden dat je bij 'Bild'...

Boulevardbladen genoeg in Europa, maar zoals 'Bild', met haar sociale en politieke macht, met die enorme oplage, is er niet één. Heb je daar een verklaring voor gezocht? Heeft het iets met Duitsland te doen?

'Natuurlijk heb ik me die vraag ook gesteld. Ik heb er geen afdoende antwoord op, al zijn er wel een aantal factoren te noemen. Ik geloof niet dat "Bild" een spiegel is van onze maatschappelijke realiteit, dat het bewustzijn van de arbeiders zo is, dat ze "Bild" verdiend hebben.

"Bild" heeft, of liever, de uitgever achter het blad heeft als eerste de licensie gekregen, de markt onderzocht, is de markt gaan beheersen, en hij heeft zich in samenwerking met politieke groeperingen van een monopolie verzekerd. Als er toendertijd een progressieve groepering was geweest, sociaaldemocratisch georiënteerd of in de richting van de vakbonden, was er nu geen "Bild".'

'Overigens heeft het, geloof ik, ook met de typische situatie van de Bondsrepubliek te doen, dat de afrekening met het verleden niet heeft plaatsgevonden. Ik bedoel, afgezien van een paar showprocessen tegen ondergeschikte schuldigen is er niets gebeurd, de werkelijk verantwoordelijken hebben nooit rekenschap hoeven geven.

Behalve de eerste Nürnberger processen en toen volgde heel snel begenadigingen. En daarna heeft een blad voet aan de grond gekregen, dat een nieuw oerpatriottisme, een nieuw nationaal gevoel gepropageerd heeft. Axel Springer, de uitgever van "Bild", heeft ooit gezegd: Sinds het einde van de oorlog wist ik heel zeker, dat de Duitse lezer één ding in geen geval wilde, namelijk nadenken. En nadenken betekende in het begin van de jaren vijftig, toen Springer met "Bild" begon, de schuldigen benoemen. De slachtoffers niet vergeten. Zelfs sportgebeurtenissen, olympische spelen en zo, hebben politieke betekenis als "Bild" van veldslagen spreekt; het nieuwe zelfbewustzijn ontwikkelen. Het heet dan niet voor niets: Voorwaarts, voorwaarts, dan bezwijken ook de Iwans...'

Je hebt je in het verleden al eens met 'Bild' bezig gehouden, de studentenbeweging heeft acties ondernomen, kun je vertellen waarom je er nu bent gaan werken?

'Dat ging min of meer van zelf. Ik was samen met een cineast bezig aan een televisie-opdracht. We verzamelden 'Bild'-leugens, -manipulaties etc., de film was al half klaar. En toen hadden we een gesprek met een vroegere medewerker, Alf Breul, en die kwam met het idee dat ik het zelf eens zou moeten doen. Dat heeft later nog een hoop gedonder bij de WDR gegeven. Nu wordt de film zoals je weet in de in de bioscopen vertoond. Daar wordt veel om gelachen, als je aan het einde van de film ziet: gemaakt in opdracht van de WDR. Maar goed, Alf Breul heeft me toen geholpen bij 'Bild' binnen te komen.

Daar begint het boek, ja. Het berichtje in 'das da' doorkruiste je plannen, de mogelijkheid om naar de centrale redactie te worden overgeplaatst. Er was aanvankelijk nogal wat verwar-

ring over het boek, zo werd het bijvoorbeeld bekend dat het in Nederland zou worden gedrukt, uit veiligheidsoverwegingen, en achteraf bleek die informatie opzettelijk fout.

'Een heel leuk spel was dat. Springer wilde natuurlijk weten wanneer het boek uitkwam, bij welke uitgever, en waar het gedrukt werd. Dat was een probleem, als ze daar achter waren gekomen, was het mogelijk dat de hele oplage op de schroothoop was beland. Ik had contact met een informant van Springer, een soort dubbelspion dus, en die heb ik het verhaal meegegeven dat het boek "officieel" in Zweden gedrukt zou worden, maar in werkelijkheid in Nederland. Toen is er nog een voormalige medewerker van XY-Zimmermann (Duits televisieprogramma, waarin het publiek wordt opgewekt mee te helpen bij de opsporing van gezochte misdadigers -am.) geweest, die maandenlang niets anders heeft gedaan dan in mijn verleden te graven, en zijn vakantie heeft opgeofferd om in Nederland drukkerijen te vinden en uit te zoeken of het boek daar werd gedrukt. Ondertussen werd het boek niet in Nederland en ook niet in Zweden of zo, maar gewoon in Duitsland gedrukt.'

'Het was daarom zo'n leuk spel, omdat het boek, wat ik daar meegemaakt heb, zo klein is vergeleken met de machtsmiddelen die het Springer-concern inzet. En dat gebeurt allemaal in de openbaarheid, je kunt het allemaal weer verzamelen, doorzichtelijk maken. Ze hebben niet de mogelijkheid met gevoel of op de een of andere manier democratisch te werken. Ze beleggen geen persconferentie, ze zeggen niet die Wallraff zegt zus en zo, wij zijn het daar niet mee eens, komt u maar kijken. Ze nodigen niemand uit. Ze kunnen alleen met die loodzware machtsmiddelen reageren, ze bewegen als een stoomwals. Het heeft iets van een dinosaurus; veel pantser, weinig hersenen.'

Na het verschijnen van 'Der Aufmacher' heb je gezegd dat het nog meer een eerste stap was, dat een tweede boek over 'Bild' in voorbereiding is. Kun je iets over dat nieuwe boek vertellen?

'Nee, dat houd ik liever als een verrassing. In "Der Aufmacher" zijn mijn persoonlijke belevenissen bij "Bild" beschreven, subjectieve ervaringen. Nu ik er niet meer werk, geen slachtoffer, geen medeplichtige meer ben, heb ik de afstand om het geheel te overzien; hun chantagemiddelen, machtsmiddelen.'

'Er zijn wat mensen binnen het concern, met wie ik in verbinding sta, die materiaal verzamelen voor het tweede boek, documenten, dagboek bijhouden en zo. Dat is natuurlijk niet eenvoudig. Ze zijn daar erg nerveus geworden. Prinz, dat is de hoofdredacteur van "Bild", heeft bijvoorbeeld een contactverbod opgelegd. 'Bild-redacteuren mogen niet meer met vroegere collega's praten, omdat die misschien al geïnfecteerd zouden kunnen zijn. En als een soort geheime dienst zijn ze begonnen naar lekken in de organisatie te zoeken. Daarbij kunnen ze niet anders dan hun eigen waardecategorieën op mijn mogelijke contactpersonen toepassen. Dat wil zeggen, ze zoeken naar zwakke plekken in de privé-sfeer.

Iemand die schulden heeft, geldt als zeer verdacht. Of iemand met persoonlijke moeilijkheden. Ze denken dat die contactpersonen mensen zijn, die geld nodig hebben, of op de een of andere manier gechanteerd kunnen worden. Het komt niet bij ze op, dat het juist de meest integere en soevereine mensen zijn, die inmiddels hebben ingezien dat ze in een half-fascistisch apparaat werken, dat ze van binnen uit willen veranderen.'

'Het zijn paniekreacties. Eerst laten ze medewerkers onder ede verklaren, dat die mij geen materiaal toespelen, vervolgens moeten die medewerkers onder ede verklaren dat die eerste verklaring niet door het concern is opgesteld. Maar ik heb van juristen gehoord dat het ondertekenen van dergelijke verklaringen geen geldigheid inhoudt, het is ongeoorloofde dwang.'

'Het ondertekenen van verklaringen is overigens niets bijzonders. Springer kent een interne wetgeving. Elke redacteur moet met een handtekening bevestigen, dat hij achter het vrije democratische principe staat, achter de vrije markteconomie en achter de erkenning van de staat Israel. Dat laatste is wel bijzonder huichelachtig. Springer is immers de opvolger van het Hugenberg-concern. Hugenberg, die in de periode van Weimar als voorbereider en later ook medefinancier van Hitler net zo'n krant als Springers “Bild” had, ook een nationalist en anti-communist. Springer schenkt grote geldbedragen aan de bibliotheek van Jerusalem, tegelijkertijd hebben de oude fascisten, om van de nieuwe maar helemaal te zwijgen, altijd hoge posten in zijn concern gehad. Bijvoorbeeld een karikaturist, die in “Der Stürmer” en in “Der völkischen Beobachter” de meest afschuwelijke prenten van joden heeft gemaakt en nu dezelfde gezichten, dezelfde neuzen aan Arabieren in kwalijke politieke situaties geeft.'

'In Hannover, in het gebouw waar ik heb gewerkt, hebben ze bijzondere maatregelen genomen. Op de “Bild” -etages zijn alle normale deurklinken verwijderd en veiligheidssloten aangebracht. Niemand kan zomaar meer binnen lopen. Elke bezoeker wordt door de portier gehaald en gebracht, ook als je naar een ander gedeelte van het gebouw moet, waar “Bild” niet zit.'

'De mensen die bij Springer werken worden voortdurend onder druk gezet, zelfs oud-medewerkers, via hun familie.'

Springer heeft ook mensen achter jou aangezet.

'Ja. Daar zijn veel voorbeelden van te geven. Zoals dat van een vrouw die in Hamburg in een huis woont waar ik ook heb gewoond. Daar zijn twee kerels binnen komen vallen, zogenaamd van een instituut voor opinie-onderzoek, die wilden weten wat de mensen zoal lazen. Die pakten gelijk een boek van mij uit de boekenkast. Die weten ook niet wat ze aanmoeten. Die werken met zulke domme en primitieve clichés, zo zwart-wit, daar past bijna niemand in. Hier een paar huizen verder woont een rechercheur. Loopt zijn hond uit te laten, toevallig vlak voor mijn deur. Stoppen er twee auto's, springen er weer van die types uit en die vragen hem of hij mij soms kent. Nou is dat een echte Keulenaar met gevoel voor humor en die heeft ze er flink tussengenomen. Hij antwoordde keurig op alle vragen, hij had bij mij op school gezeten, bij mij in de klas, begon allerlei verhalen te vertellen. En tenslotte zei hij: stommelingen, zien jullie niet dat ik twintig jaar ouder ben!'

'Ze zijn in de straat geweest waar ik ben opgegroeid. Mijn moeder woont er nog. Drie dagen lang hebben drie man de hele straat ondervraagd, of iemand zich nog iets

uit mijn jeugd kon herinneren, of ik appels had gejat. Sommige mensen dachten dat het om een zoekactie naar terroristen ging, die wisten helemaal niet dat het “Bild”-mensen waren. Mijn moeder werd plotseling gemeden, die kwam helemaal radeloos hier. Er waren nog buren die het goed met haar meenden, die zeiden dat ze het zich niet zo moest aantrekken, je kon ouders van de Baader/Meinhof-bende toch niet aankijken op de daden van hun kinderen.’

‘Niet zo vreemd. Ik ben tenslotte als ondergrondse communist en terrorist bestempeld in ‘Bild’.

‘Bild’ heeft ook nog even een serie gehad, ‘Hoe Wallraff liegt en vervalst’.

‘Ja, daarin werd ik telkens voor ondergrondse communist uitgemaakt. Bovendien kreeg ik daarin nog een aantal etiketten opgeplakt, die in de richting gaan van niet-toerekeningsvatbaar, psychopaat, ‘bleek fanatengezicht door het gebruik van de hoogtezon vermenselijkt’. Het is heel interessant om te zien hoe ze de tekst aan fotomateriaal aanpassen en het dan ‘actualiseren’. De foto van mijn ‘bleke fanatengezicht’ publiceerden ze onder de kop: ‘Wallraff voordat hij binnendrong, zo kent iedereen hem. In werkelijkheid was het een foto uit 1974, gemaakt onmiddellijk nadat ik vrij gelaten was uit de Griekse fascistische gevangenis. De sporen van die ervaring waren inderdaad zichtbaar op mijn gezicht, en die foto geeft, als je wilt, een fanatische indruk. In ieder geval zag ik er zo uit, zoals je er niet uitziet als je de vrijheid hebt om zelf uit te maken hoe je er uit wilt zien.’

‘In een ander geval, nog infamer, citeerden ze een tekst van mij, waarin ik harde woorden had geuit over het SS-verleden van de werkgevers-voorzitter Schleyer. Dat citaat gaat terug naar 1973, toen ik in een toespraak voor werkgroepen voor arbeidersliteratuur het idee naar voren bracht, dat hier stof voor een sleutelroman lag. Deze toespraak, destijds letterlijk in de “Frankfurter Rundschau” afgedrukt, werd door “Bild” geciteerd, “geactualiseerd” ten tijde dat Schleyer ontvoerd was.’

‘In deze stijl was de serie opgezet. Had ook wel effect: ik kreeg moorddreigingen en zo. Maar het was allemaal te overgedimensioneerd. Welke 'Bild-lezer kende mij eigenlijk? Zelfs bij de ontmaskering van De Spinola had “Bild” geen regel aan mij besteed; de lezers wisten toch niet wie die man was. En dan opeens de grote artikelen en series over mij. Ze hebben toen een klein onderzoek gedaan, hoe dat bij de lezers aankwam. Dat moet slecht uitgevallen zijn, want de serie werd heel snel besloten.’

‘Nog een ander voorbeeld trouwens over de

werkwijze van “Bild”. De fotograaf die in Hannover de foto's had gemaakt tijdens de televisie-opnamen, werd eerst uitgenodigd voor een etentje om te kijken in hoeverre hij te koop was. Toen ze zagen dat ze niet met een “Bild”-fotograaf te doen hadden, kreeg de man een tijdje later een telefoontje van een internationaal persbureau: of ze de wereldrechten konden kopen. Dat was natuurlijk heel interessant voor hem en hij vroeg wat ze betaalden. Het antwoord was dat geld geen rol speelde, dat hij op zo'n 50.000 gulden kon rekenen. En toen werd het hem plotseling duidelijk. Hij vroeg wat die rechten precies inhielden, of dat ook betekende dat die foto's niet meer gepubliceerd konden worden, in portefeuille gehouden. Inderdaad, was het antwoord. Toen wist die fotograaf dat “Bild” het langs een andere weg had geprobeerd.’

Hoe hebben de andere Duitse kranten op de ‘Bild’-actie gereageerd?

‘Springer heeft natuurlijk zijn hulptroepen. Dat zijn er nogal wat, maar die zijn niet zo interessant, “Bayernkurier”, “Rheinischer Merkur” en zo. En toen Raddatz in “Die Zeit” scherp stelling nam tegen Springer, volgde er kort daarna een hoofdartikel van de Nato-specialist Theo Sommer, waarin ik in de mangel werd genomen. De CDU-vleugel oefent druk uit. Bij “Stern” is het hetzelfde, redacteuren die over mij willen schrijven, krijgen steeds minder de kans. De vakbondspers doet het daarentegen weer heel goed. Er is een belangrijk onderscheid tussen bijvoorbeeld “Bild” en de “Frankfurter Allgemeine Zeitung”. “Bild” is voor de dommen, bij “Bild” worden de lezers voor primitief gehouden, daar kijken ze enorm op de lezer neer. Maar bij de FAZ ligt dat heel anders. Dat is tenslotte het lijfblad van het grootkapitaal. In het culturele deel wordt “Bild” kritisch geanalyseerd, daarin wordt de lezer niet voor dom gehouden. De FAZ-lezers hebben zo'n rotsvast maatschappelijk standpunt, die zouden het niet pikken als ze niet exact geïnformeerd werden. Die moeten precies weten hoe laat het is, om zich te wapenen. De FAZ functioneert dus heel anders.’

Het Springer-concern voert een hele reeks processen tegen jou en jouw uitgever. Was het niet meer voor de hand liggend als Springer had geprobeerd het boek als geheel, in één klap, te laten verbieden?

‘Dat is de vraag. Hun taktiek komt neer op een uitputtingsslag met hetzelfde resultaat. Eerst zijn ze begonnen om feitjes te bestrijden, om bepaalde fragmenten in het boek te laten verbieden. Dat betekende dat elke nieuwe druk van het boek een beetje anders werd. Dat heeft twee belangrijke voordelen: het boek wordt er veel duurder door, de productiekosten dus, en ten tweede zijn er de proceskosten die telkens terugkomen. Toch is dit de minst gevaarlijke kant van de zaak, want voor elke geschrapte passage heb ik vijf andere.’

‘Die processen, dat is een hoofdstuk apart. Daar wordt een stuk klassejustitie geschreven. Mijn advocaat, die echt een conservatieve liberaal is, begrijpt er zelf niets meer van en spreekt van klassejustitie.’

‘De rechter is een rechtse CDU-man, die heeft van begin af aan zijn betrokkenheid duidelijk laten merken. Hij houdt het boek voor een schandaal, het had volgens hem nooit mogen verschijnen. Dat heeft hij voor het begin van het eerste proces tegen mijn advocaat gezegd.’

‘Die gaan zo ver dat ik tijdens de zitting een geestelijke terrorist word genoemd. Dat wat ik doe hetzelfde is als wat de Bubackmoordenaars doen. Dat wordt letterlijk zo gezegd.’

‘Die zijn ook voor een klassemaatschappij. “Bild” voor de arbeiders, de “FAZ” voor hun, zodat ze goed geïnformeerd zijn. En wat ik heb geschreven en daar nu door de Springer-advocaten wordt geciteerd, dat past niet in dat beeld. Wat bij “Bild” gebeurt, hoort niet thuis in de openbaarheid. Dat brengt de bestaande orde in gevaar.’

‘Wat Springer vervolgens heeft gedaan, is beweren dat door bepaalde stukken in het boek de privé-sfeer wordt aangetast. Van ‘Bild’, van de chef-redacteur die in het boek Schwindmann heet. En daarmee is het ze gelukt dat een flink aantal passages uit het boek geschrapt moesten worden.

Als de privé-sfeer van ‘Bild’ wordt aangetast, komt het dus op de methode aan. Een aantasting van jouw werkwijze.

‘Precies. Maar let op, als ze dat principe op “Bild” toepassen, zou die krant niet meer mogen verschijnen. Omdat “Bild” voortdurend, maar heel willekeurig de privé-sfeer van afzonderlijke mensen aantast, binnendringt in de privé-sfeer van enkelingen. Ik heb geen afzonderlijke persoon genomen, ik heb een nieuwsfabriek van binnen onderzocht. En wanneer dat niet meer mogelijk is, weet ik niet meer wat je wel kunt doen. Als dit zo door gaat, kan ik mijn werk niet meer doen. Dat zou voor mij een beroepsverbod betekenen. Ook wat Kisch vroeger deed, is dan voortaan verboden. Ik kan dan niet meer in een fabriek werken om er over te schrijven.’

‘Trouwens, het is iemand die in vaste dienst is, een arbeider bijvoorbeeld, al op andere gronden verboden over zijn werk te schrijven. Dat is dan vaak opgenomen in het arbeidscontract. Daarom is het juist zo belangrijk dat journalisten dat kunnen overnemen. Die functie wordt nu aangetast.’

Veronderstel dat het zover komt. Kun je jouw methode eigenlijk veranderen? Wat ga je dan doen?

‘Dat weet ik ook nog niet. Ik ben een driftmatige werker, ik kan niet anders dan mijzelf in een situatie plaatsen, zelf alles aan den lijve ondervinden, om erover te kunnen schrijven.’

‘Misschien dat ik mijn boeken eerst in het buitenland laat verschijnen, en dat hier alleen maar roofdrukken te krijgen zijn. Of misschien moet ik met een pseudoniem gaan werken, zodat ik juridisch helemaal niet meer besta.’

Mädchen in Stuttgart
Wolf Biermann

Günter Wallraff voor het gerechtsgebouw in Hamburg Van links naar zechts: Wolf Biermann, H.L. Gremliza, G. Wallraff Peggy Parnass.

Mich traf ein Mädchen. Und das tat weh
Die Tränen sprangen ihr aus dem Gesicht
Sie schrie: vonwegen! vonwegen!
Vonwegen sich selber umgebracht!
Das wär ja gelacht
In Filbingers Super-Knast
Das kommt denen doch gelegen
Genau wie Ulrike! vonwegen! vonwegen
Die drehn's immer wie's ihnen passt

Sp sprach das Mädchen, aber ich
Denk so wie du: ich glaub sie schon
Die staatserhaltende Selbstmordversion
- wozu sollte Filbinger lügen?
Es lassen die Massen am besten sich
Mit Wahrheiten betrügen

Die blutigen Bürgerkinder im Knast
Der Baader, die Ensslin, der Raspe
Die Alchimisten der Revolution
Ich glaube, sie haben beides: sich selbst
Und sie wurden soweit gebracht
Verzweifelt an sich, verzweifelt an uns
Und haben den letzten schwarzen Schritt
Zu dritt sehr alleine gemacht

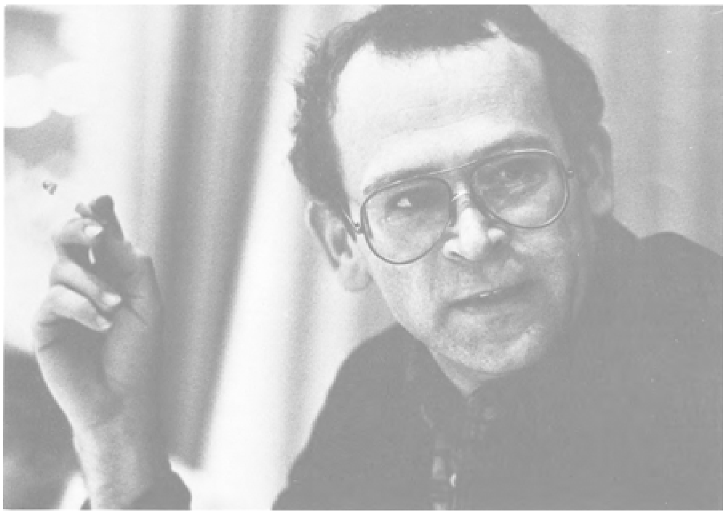
Doch hätt das verzweifelte Mädchen recht
Und käm es heraus übers Jahr
Dass der Selbstmord kein Selbstmord war
- du! mach dir nix vor! Zu viele hier
Fänden es gut so. Es würde das Bier
Noch besser schmecken, sie würden sich freun
Wie über die Prachtkerls vom ‘GSG 9’

Doch würd sich auch anderes zeigen
Es würde in deisem schönen Land
Die Zahl derer, die sich mit eigner Hand

Umbringen, noch schneller steigen

Wohin mit den Tränen? Was wird mit ihr?
Was mit dem Mädchen und überhaupt hier
In diesem blühenden Krisenland?
Ich werde wohl bald ihr Foto sehn
Es wird in der Reihe met anderen stehn
Beim Bäcker im Fenster. Und eine Hand
Mit Kugelschreiber bewaffnet, wird dann
Auskreuzen mit einem Krakelstrich
Ihr Menschengesicht

Portret van Günter Wallraff
Christian Linder
Vertaling Hans v.d. Waarsenburg



Gunter Wallraff, foto: Ulrich Baatr

> ‘Het gaat erom, dat men datgene, wat men gepresteerd heeft voortdurend in twijfel trekt en probeert te ontleden.’
> William Carlos Williams[1)]

Terugtochten naar voren.

Op het eerste gezicht heeft hij een uitwerking als een goede oude bekende. Wildvreemde mensen tutoyeren hem direkt, en diegenen die hij denkt te kunnen vertrouwen, tutoyeert hij ook reeds na korte tijd en spreekt heel open met ze maar merkwaardiger wijze altijd alleen maar over zijn werk en nooit over zichzelf, hoewel zijn werk toch zeer sterk persoonsgebonden is en hij dat zelf ook wel weet; zijn persoon probeert hij zoveel mogelijk op de achtergrond te houden, want hijzelf kent maar al te goed het verwijt - en is er misschien ook wel een beetje bang voor - dat hij zichzelf teveel voor de zaak schuift, die hij wil laten zien; in ieder geval laat hij niemand te dicht bij hem komen en heeft hij zeker zoiets als een ‘beschermde zone’ nodig. Naarmate men hem langer kent en spreekt, merk je, dat hij helemaal niet zo zelfverzekerd is (iets wat men toch zou kunnen verwachten), integendeel, hij is erg snel geïrriteerd, wanneer men hem persoonlijk aanspreekt, juist omdat hij geleerd heeft, zich niet op innerlijke normen te richten die hem zouden kunnen beschermen - een niet gekrenkt narcisme kan namelijk zeer stabiliserend werken -, maar op signalen van de buitenwereld. Hij zoekt kontakt met andere mensen en vindt hen ook gemakkelijk, maar het is voor hem moeilijk het kontakt intensief uit te bouwen en duurzaam te maken; het beeld van iemand die alléén wil vechten is niet zo verkeerd. In gesprekken stelt hij meer vragen, dan hij zelf antwoorden zou geven en voortdurend probeert hij uit te zoeken, hoe de anderen denken, ook over hem denken. Wanneer

hij zijn tegenspraken niet kent, vermoedt hij ze toch minstens en probeert hij altijd weer om ze uit de weg te ruimen en door te breken naar de mensen.

Hij heeft hun bevestiging nodig en tegelijkertijd ook weer niet; hij vreest ze als een molensteen om zijn nek, precies zo als hij anderzijds bang is mensen teleur te stellen; hij is er voortdurend op uit, aan de weet te komen, wat de anderen van hem verwachten en probeert zich op deze verwachtingen in te stellen, niet om er aan te voldoen - dat kan hij helemaal niet - maar om hun werking op hem precies te kunnen inschatten.

De situatie praktisch meester worden en zich daarbij vastberaden veranderen, in beweging blijven, om alle ontwikkelingsmogelijkheden te kunnen benutten (ook de risicorijke veranderingen) - dat is voor alles belangrijk; en dan natuurlijk ook: de fasen van de innerlijke stilstand overbruggen, waar men meent, alleen schijnbewegingen te maken, waar alles om zichzelf schijnt te draaien, waar men alleen nog van de ene voorstelling naar de andere leeft, zonder verreikende perspektieven, die verzonken is in een iedere dag terugkerende praktijk van routine, waarin men alleen nog reageren kan - interviews geven, toestandsbeschrijvingen -, waarin men het idee heeft dat het alleen maar op deze manier en niet anders verder zou kunnen gaan en dat men er niets tegen kan doen, omdat men misschien reeds allang verhandeld is en ook omdat de persoon zich mogelijkerwijze reeds lang ruïneus veranderd heeft, de lichamelijke en geestelijke krachten opgebruikt zijn, waar men zijn krachten al lang verspild heeft en dit weet en dit niet naar buiten mag doorsijpelen en men dan gedwongen is, nog een keer, weer een keer, alle krachten te mobiliseren en met de verwachtingen van de mensen op de loop te gaan, omdat hun verwachtingen te hoog opgeschroefd zijn en de persoon nauwer insluiten; en verder: opgebrand zijn en in toestanden leven, waar men zelf reeds een kunstmatige psychose voortbrengt, die tot uitdrukking komt in achtervolgingswaan en het zoeken van afzondering, om dan weer die afzondering te doorbreken, de waanvoorstellingen weg te schuiven, iedere vorm van wegebben te ontkennen, opnieuw het vertrouwen in je zelf vinden en kontakt zoeken met de omgeving rondom je, om de verwachtingen van de buitenwereld realistisch proberen te beantwoorden, weer een beeld van jezelf proberen te vinden en van daaruit, wat men wil, de zenuwen onder kontrole brengen, een verreikend konsept probeert te ontwerpen, dat weliswaar niet te ver mag reiken, omdat het toch vooral ook altijd om de vaste suksessen van het moment gaat, zich naar buiten parachuteren, zonder de bestuurbaarheid over de eigen persoon te verliezen; en dan: de crises accepteren, omdat zij, zoals Dieter Wellershof zegt, ‘de macht van het verleden over het leven breken en de mens zich door haar weer ervaren kan als een grote, onbepaalde in te vullen ruimte’[2)], om te zien, hoe men de donkere ruimte van het schipbreuk lijden of de dreiging van het mislukken weer langzaam verlaat, hoe men leert om weer geestdriftig te kunnen worden, aan zijn eigen mogelijkheden leert geloven en zodanig dat zij een stuk werkelijkheid kunnen worden, weer kunnen dromen, intensief aanwezig zijn, weer kunnen dagdromen, konkreet willen leven en geloven dat dit mogelijk is, strategiën en tegenstrategiën ontwikkelen, te kunnen genieten, de grenzen van de ervaring en hun waarde op te sporen en zich verzekeren, dat alles heel anders zou kunnen zijn, misleidingsmanoeuvres te ontwerpen en zichzelf daarbij niet vergissen, vooral zichzelf te zijn en tegelijkertijd met de anderen, zich niet te laten afremmen, alles voor mogelijk houden, in een rol glippen en hem weer afpellen om de volgende rol over te nemen, een zoals men zegt, plaatsvervangende rol, hoewel deze plaatsvervangende rol niet alleen filosofisch onmogelijk te onderbouwen valt, maar ook door de buitenwereld, dat wil zeggen

door de media in toenemende mate bestreden wordt - en tenslotte moet men toch in alle rollen zichzelf blijven.

Een woning in Keulen, maar deze woning wordt meestal alleen gebruikt om een adres te hebben. Onderweg zijn, 's morgens in alle vroegte vertrekken, honderden kilometers afleggen, informanten bezoeken die materiaal aanbieden, met deze mensen praten, het materiaal bestuderen, bekijken of het wel of niet te gebruiken is; 's avonds laat terugkeren en de volgende morgen gaat het op dezelfde manier verder. Wanneer men voortdurend in de praktijk bezig is, vindt men helemaal geen tijd en rust om gekonsentreerd te overleggen en beslissingen te nemen voor de volgende arbeidsfasen.

Men buit zichzelf uit, zonder de krachten op langere termijn te richten. ‘De verhouding tussen het beleven en het verwerken van indrukken ligt bij mij ongeveer 10:1, als het zelfs niet 20:1 is’[3]. Dat betekent dat de praktijk hier een ogenblik alleen staat; een dag, twee dagen, drie dagen. En de werkingen in de praktijk zijn ook alleen maar de schaduw van een werking, die er misschien nooit zal zijn; in ieder geval zijn ze niet meetbaar. Zichtbare werkingen, dat zijn dan dikwijls termijnen. Zondagavond telefoon van de *Norddeutschen Rundfunk:* of men maandagavond in *Panorama* in een live-uitzending aanwezig zou kunnen zijn om te spreken over de Griekenland-aktie. Dat betekent: Dat men voor de eerste keer voor een breed publiek zijn motieven zou kunnen toelichten. Dat betekent maandagmorgen naar Hamburg vliegen. Dat betekent: een of wellicht anderhalve dag verliezen voor een vijf, zes, zeven, hoogstens tien minuten durend interview. Goed dus. Men is hen, die zich voor iemand inzetten, immers ook dankbaar. Goed dus. Enzovoorts... In deze situatie leeft Günter Wallraff, in de gaten gehouden door een buitenwereld, die alleen de oppervlakte ziet, de schaduw van zijn persoon en niet de krises en de storingen, waaraan zijn persoon is blootgesteld en waaraan hij zich zelf altijd weer vrijwillig blootstelt. En dan, heel plotseling, ook heel plotseling voor diegenen die in zijn omgeving leven, zet hij weer eens een keer alles op het spel, bedrijft hij dit ‘levensgevaarlijke spel’, zoals Heinrich Böll het genoemd heeft, waarin hij zich in een situatie parachuteert, waarvan hij ook voor zichzelf een radikale verandering verwacht, onder andere ook om uit die permanent dreigende ‘handel’ en uit deze tijd en kracht verspillende praktijk van routine te komen. Energie vrij maken, zich bevrijden, ernstig lijden, zich verzekeren van

wat men wil en dan door een voor velen fantasierijke, bekoorlijke knotsgekke sprong in de werkelijke buitenwereld tot het uiterste gaan:

Op de markt.

'Tengunste van de in Athene bij een protestaktie tegen het Griekse regime in hechtenis genomen schrijver Günter Wallraff heeft zijn uitgever Reinhold Neven DuMont van de uitgeverij Kiepenheuer Witsch bij Bondspresident Scheel geïntervenieerd. In een telegram verzocht hij Scheel om hulp, zodat Wallraff in Athene geneeskundige hulp en betrouwbare juridische bijstand zou ontvangen. Neven DuMont zei, dat ook Heinrich Böll zich in zijn functie als voorzitter van de Internationale P.E.N. met een telegram tot Scheel heeft gewend. Ook de vergadering van jonge Bondsrepublikeinen van de "Industriebond Metaal" heeft direkte vrijlating van Wallraff geëist en een telegram naar Scheel gestuurd. Een vertegenwoordiger van de Duitse Ambassade heeft Wallraff zaterdag in het hoofdkwartier van de Griekse Veiligheidsdienst bezocht. Wallraff zei, dat hij na zijn overbrenging door de oproerpolitie geen klachten meer had. Tijdens een spektakulaire protestaktie heeft hij zich vrijdag aan een lantaarnpaal op het Atheense Sintagmaplein vastgeklonken en vlugschriften uitgedeeld. Volgens ooggetuigen is hij door leden van de Veiligheidsdienst op brutale wijze in elkaar geslagen en bloedde hij uit het achterhoofd.'

Bij deze mededeling van het Duitse Pers Agentschap, geciteerd uit de *Süddeutschen Zeitung* van 13 mei 1974, is het niet gebleven. In de daarop volgende dagen en weken stonden de kranten weer eens vol over Wallraff en zelfs de konservatieve kranten van dit land, die gewoonlijk geen letter over Wallraff in hun kolommen drukken en besprekingen van zijn boeken achterwege laten of er slechts een kort bericht over afdrukken, brachten nu iets over Wallraffs spektakulaire protest; want terwijl de telexen van de grote persagentschappen ratelden, kon men daar natuurlijk niet aan voorbij gaan; 'men' sprak erover. Zijn politieke vijanden gaven uitingen van respekt, om dat hier iemand zijn gezondheid riskeerde of probeerden hem belachelijk te maken op een schandelijke wijze, door motieven bij hem te veronderstellen, waarop Wallraff zich nooit zou beroepen; waarbij het interessant is om op te merken, dat de eerlijkste en zakelijkste berichten en kommentaren in de buitenlandse pers verschenen, bijvoorbeeld in een grote burgerlijke krant als de Londense Times, terwijl in vele - Godzijdank nog niet alle!. - Westduitse provinciale, regionale en landelijke bladen journalistiek weer eens een keer als een eierdans werd voorgesteld.[4)]; toen kwam weer eens tevoorschijn, wat Hans Magnus Enzensberger al in 1962 in een analyse naar voren had gebracht: de middelen waarmee daar gewerkt wordt, 'het zijn altijd dezelfde: van de verborgen, nooit aangegeven veronderstellingen tot de willekeurige omgang met de spoedig onderdrukte, spoedig verminkte feiten; van de aanmatigende pretentie op de hoogste gerechtelijke autoriteit... tot de boosaardig diskriminerende aanhalingstekens; van de ogenknipperende verwijzing tot de "goedbegrepen" (en dat betekent financiële) "voordelen" tot het trillende slot, dat de argeloze lezer van de onberispelijke zienswijze van de auteur moet overtuigen'[5)].

Ook enkele mensen die anders met Wallraff sympatiseerden reageerden skeptisch op zijn Atheense aktie. Ze spraken allemaal over Wallraff, maar niemand sprak over

de Griekse gevangenen, waarop hij hen attent had willen maken. Men verweet hem vooral, ook nu weer reklame voor zichzelf gemaakt te hebben. Hij had nl. - ook om zich te beschermen, zoals hij later verklaarde - voordat hij zijn aktie begon, een cameraman ingelicht, die zijn aktie filmde. Het A.R.D.-programma *Panorama*, dat de door een freelance cameraman uit Keulen gemaakte film uitzond, kreeg het dan ook spoedig zwaar te verduren.

In de diskussie die erop volgde, verloor men - eigenlijk van het begin af aan - de belangrijkste standpunten uit het oog. De vraag, waarom iemand zoiets doet, werd in het algemeen niet ernstig bediskussieerd. Want zo'n aktie is geen vanzelfsprekende zaak; en ze is toch ook geen onzelfzuchtige zaak. Er spelen natuurlijk ook altijd egoïstische belangen mee; zo'n aktie komt toch voort uit een totale persoon, men moet toch in een bepaalde - ook geestelijke - situatie zitten, om tegen jezelf te zeggen, nu rijd ik naar Athene en ga daar tegen de militaire dictatuur protesteren.

Wallraff, die na zijn terugkeer door de auteur over dit probleem werd aangesproken, antwoordde: ‘Men moet dit alleszins van twee kanten bekijken. Existentiële noodzakelijkheden spelen hierbij een rol, als u wilt, maar ook egoïstische belangen zijn niet uit te vlakken wanneer men een aktie als deze onderneemt. In mijn werk had ik een punt bereikt, was ik op een punt aangeland, waar mij de lange adem ontbrak, waar ik buiten adem raakte, de draad scheurde. Ik kon niet meer tegen die druk op, die men van alle kanten op mij uitoefende om te produceren... Door de afzondering in de gevangenis kwam ik in een situatie, dat ik als een uitgedroogde spons uitsluitend hoefde op te nemen en zonder direkte druk om te selekteren kon registreren. Weliswaar lag de aktie in het verlengde van mijn werk tot dusverre, maar er was ditmaal een groter risiko aan verbonden, het omvatte ook een grotere tijdsperiode, waarin ik mij helemaal in de situatie wilde laten opgaan... En deze tijd zou natuurlijk niet zonder sporen aan mij voorbij gegaan zijn, van uitbreken was geen sprake, geen half werk. Bovendien was het een doelgerichte aktie. Nu heeft men in de Bondsrepubliek mij dit doel willen betwisten, een doel, dat echter in het algemeen een van de meest legitieme doelstellingen is die een schrijver zich kan stellen, namelijk om iets helemaal van binnen in zichzelf te ervaren... ook de werking van datgene wat geschreven wordt, is daar immers altijd mee verbonden, in hoeverre diegene, die schrijft, ook werkelijk erachter staat, in hoeverre hij het verklaard.’[6)].

Het is zeker ontoelaatbaar om het probleem zodanig in te korten, dat men zegt, dat het hier in eerste instantie om een psychologisch probleem gaat. Anderzijds moet men rekening

houden met wat Wallraff zegt. En wanneer hij het heeft over een ‘verplichting tot produceren’ dan bedoelt hij daarmee, dat hij zich in een situatie bevond - door mij in het begin beschreven -, waarin hij zich op grond van die ‘verplichting tot produceren’ gedwongen voelde, zich altijd zeer snel bevredigd te voelen, bevredi - gingen echter die niet van lange duur waren, oppervlakkige bevrediging dus, omdat men zeer snel moet laten zien, dat men bevredigd is, als die produktiedwang je op de hielen volgt; dat betekent: je hebt een zaak afgemaakt en je bent er nog niet helemaal van overtuigd en daarom zou je er graag nog even mee doorgaan; maar dat gaat niet, je moet met datgene wat je gemaakt hebt tevreden zijn, want door die productiedwang kun je je niet al te lang met een bepaalde zaak bezig houden, maar dien je al weer met een volgende bezig te zijn.

In hoeverre zijn aktie in Athene een voortzetting was van zijn tot dusver verrichte werk, heeft Wallraff zelf op de volgende wijze geprobeerd te beantwoorden: ‘... juist bij zo'n zaak is het belangrijk dat, wanneer er een uiterlijk sukses optreedt, er een soort belangrijkheid ontstaat, men naar aanleiding daarvan niet op zijn lauweren mag gaan rusten, maar dat men alles in de waagschaal stelt, dat men die benut om die gestelde doelen te realiseren, die je als anoniem iemand nooit zou kunnen realiseren... Sukses ontstaat immers niet door iemand alleen; binnen je werk benut je ook andere zaken. - Wanneer men eens zou uitdokteren hoeveel ervaringen, citaten, monologen, beschrijvingen van zeer veel naamlozen in mijn werk aanwezig zijn, dan kom je plotseling, als men dit meetbaar zou kunnen maken, tot de konklusie, dat je zelf maar een deelbijdrage levert. Je daarin te organiseren en ook nog dit sukses te versterken, zou kunnen betekenen, dat jij je van je oorspronkelijke uitgangspunt vervreemd zou hebben. Daarom was zo'n aktie ook juist op dit tijdstip noodzakelijk, ook als er dit risiko aan verbonden was. De afloop was onzeker; de mogelijkheid totaal verkeerd begrepen te worden, wat immers juist in de Bondsrepubliek het geval was, en weliswaar minder bij de gewone burgers - in hun ingezonden brieven las ik in het algemeen dat ze begrepen hadden, waarom ik dit gedaan heb, onder hen waren er velen die pas voor het eerst door deze aktie met het fascisme in Griekenland geconfronteerd werden en daarop besloten tot het oprichten van aktiekommitees... er waren ook enkele kollega's in de media, die daar voor een gedeelte niet aan hun trekken kwamen, geremd werden bij hun eigen initiatieven, zich dan op de een of andere manier schikken of cynisch worden en iemand het recht ontzeggen om zoiets te doen, omdat een dergelijke aktie in strijd is met de normale beroepseer. Maar in Griekenland heeft men de zaak begrepen, heeft men ermee kunnen werken, was het een teken van hoop... En voor mezelf was het zoals ook gewoonlijk in mijn werk de mogelijkheid, om weer van de grond af aan in een rol iets door en door te beleven, wat op grond van mijn bevoorrechte rol als auteur, als journalist niet meer zou kunnen. Ik meen, dat heeft daarmee te maken, dat men in deze maatschappij als journalist de dingen, op voorhand bereid, voorgeschoteld krijgt, gefilterd en wel... daarom moet men zelf de wegen vinden, om deze versperringen te doorbreken en geen informatie uit 2e of 3e hand weer te geven. Ik geloof dat daar ook de breuk zit tussen journalistiek en literatuur. Journalistiek is altijd iets gefilterds, iets dat van buiten bekeken is en alleen het werkelijk existentieel beleefde, wat iemand in zijn eigen bestaan ook bedreigt kan in het schrijven zodanig overgebracht worden, dat het een heel andere verstaanbaarheid krijgt.’[7].

Tot zover Günter Wallraff zelf over de vraag, wat voor betekenis de aktie heeft in samenhang met zijn werk tot dusver. Maar laten we de vraag eens verder nagaan. Laten we de vraag eens andersom stellen. Laten we ons eens afvragen: Is er in zijn werk meer discontinuiteit dan continuiteit? Is hij met zijn Atheense aktie tot zijn beginselen teruggekeerd? Heeft zij hem niet teruggeworpen? Is Wolfgang Borchert opnieuw aanwezig: op de markt gaan staan en schreeuwen? Maar terwijl alles, wat hij tot nu toe gedaan heeft een proces vol tegenstrijdigheden is en terwijl ook zijn persoon vol tegenstrijdigheden zit - begrijpelijkerwijs moet men stellen, want iemand zonder deze tegenstrijdigheden zou dit werk niet kunnen verrichten -, daarom moet men een beetje uithoren, uitvragen, polsen, om erover te kunnen praten.

Het begin: er klopt niets van.

Günter Wallraff is in 1942 geboren. Zijn vader was arbeider bij Ford, werkte daar in de spuiterij, waar hij zijn gezondheid voortijdig ruïneerde; zijn moeder stamt uit de grootburgerlijke wereld, haar ouders waren pianofabrikanten en door haar huwelijk ontstond een materiële breuk, ze ‘probeerde echter voortdurend de schijn van vroeger te handhaven. En hierdoor brak er zogezegd iets van boven en van onderen’.[8)]. Wallraff ging naar het gymnasium en verliet het voortijdig met een mavo-diploma. Hij wilde decorateur worden, maar bij het toelatingsexamen, kwam men tot de conclusie, dat hij voor dit beroep eigenlijk niet geschikt was. Daarna werd hij boekhandelaar. In 1963 moest hij dienst nemen in het leger van de Bondsrepubliek, hij diende een verzoek in om als dienstweigeraar erkend te worden, maar dit verzoek werd ongegrond verklaard en hij werd opgeroepen, maar weigerde dienst te nemen. Na lange uiteenzettingen werd hij naar de psychiatrische afdeling van een militair hospitaal gestuurd, waar hij om zich te verdedigen aan een dagboek begon. ‘Dat was voor mij een enorm belangrijke zaak. Dat was een toestand, waarin ik zelf bijna begon te geloven: er klopt iets niet met je, die mensen waren in die tijd toch nog autoriteiten voor mij, psychiaters, artsen enz. en ik dacht, als die jou zo overduidelijk indelen, dan zal er op den duur toch wel iets van waar zijn... Kortom ik bevond me dus eigenlijk in die situatie, waarin je denkt dat je als typische gek, de enige normale bent tussen al die gekken... Terwijl ik dat allemaal opschreef, aanvaardde ik eigenlijk de eerste onvrijwillige rol.’[9)]. Hij werd in die tijd een betrokken waarnemer.

In het begin schreef hij zeer subjectief op, wat er met hem gebeurde, later noteerde hij ook al objectiever, wat er met de mensen rondom hem heen gebeurde. Hij schreef met de hoop, 'dat alles bekend gemaakt zou worden en niet blauw blauw gelaten'.[10) En terwijl hij begon met het openbaar maken door alles op te schrijven 'werd ik (ten slotte) ontslagen. Ik vertelde de militaire arts, dat ik alles opschreef wat er met mij en rondom mij gebeurde en dat ik het zou publiceren. Nadat ik hem enkele uittreksels uit mijn dagboek had laten lezen, was ik binnen zeer korte tijd ontslagen. Openbaar maken, dat is een van de sterkste afweermiddelen, die het individu tegenover een machtsapparaat heeft!'[11)]. Na zijn ontslag uit het leger-'voor oorlog en vrede ongeschikt', wilde hij niet meer naar de boekhandel terug, 'dat was voor mij ook een soort schijnwereld geworden... Ik wilde nu van de voorwaarden uitgaan, waar de meeste mensen van uit moeten gaan, omdat dit voor hen nu eenmaal vast ligt: fabrieken, grote werkplaatsen enz.'[12)].

Nog voor zijn legertijd had hij zich iedere keer weer in de rol van schrijver gezien, het was een vage wens, die meer in het verlangen aanwezig was dan in de werkelijkheid. De gedichten die hij toen al zeer vroeg schreef, laten zien dat hij beïnvloed was door Trakl, Kerouac, Benn en vooral door Borchert. Een half jaar was hij ook 'on the road', het was een romantisch-verheerlijkte reis geweest, verklaarde hij later. In die tijd heeft hij ook een keer mescaline gebruikt en wel meteen een overdosis, die hem in een soort schrijfdwang bracht en later vond een kleine uitgever uit Berlijn het manuscript in zijn woning en nam het, zonder iets te zeggen, mee en enkele weken later kwamen al de drukproeven; publikatie kon door hem niet meer verhinderd worden. Het boek heette *Mescaline*, had een omvang van 16 pagina's (met originele offsetlitho's van Jens Jensen) en verscheen bij de uitgeverij Peter Paul Zahl te Berlijn; het is al lang niet meer in de handel. Het is een zeer onduidelijk, misschien ook wel mislukt pogen tot een dichterlijke gebiedsinname, waarin de invloeden van Carl Einstein herkenbaar zijn en wiens boek *Bebuquin* Wallraff in die tijd zeer goed gelezen moet hebben en Einstein en het hele expressionisme nu heeft hij vermengd met Ginsberg en Kerouac en Benn en Borchert enzovoorts. Wallraff wilde de tekst in die tijd, zoals hij in een uit 1967 daterende inleidende opmerking zei (op dit tijdstip, sinds 1964, verschenen al zijn eerste industriereportages in de krant van de vakbond *Metall*) ongetwijfeld eerder als een tekst met een documentair karakter gewaardeerd zien, dan als literair en hij schreef in die inleidende opmerkingen een 'waarschuwing': 'de in die tijd genomen overdosis mescaline had enkele nevenwerkingen tot gevolg: een aaneenschakeling van gedachten, niet kunnen konsentreren, depersonaliseringsverschijnselen'.

Zonder deze tekst nader te willen analyseren, wil ik er toch enkele passages uit citeren, waardoor men een idee kan krijgen van de atmosfeer in dit mescaline-verslag. In deze tekst treffen we een thema aan, dat er als een rode draad doorheen loopt: de vernietiging:

'Misschien inzien, dat het tevergeefs was, maar voor al het goud van de wereld, dit niet toegeven. Ergens in jezelf iets zoeken, wat nog van mij is, waar ik mezelf nog ben, ik specifiek ben, maar alles is door mij heen en niet ik, nooit ik, misschien ik. Weggespoeld van de eeuwige ik-bezetenheid en voor mij altijd alleen gelaten. En daarmee nooit klaar kunnen komen, dat zeker weten, "waarom eigenlijk alles weten" (willen)?'[13)].

‘Alles praat, praat, praat op me in. - De toestand van het zich oplossen. Morgen telegrammen naar alle windstreken sturen en om verontschuldiging smeken, omdat alles zo is, als het is. - Een gedachte brandt de volgende weg, etst hem uit, laat hem helemaal niet meer ontstaan. Er zal nooit meer een gedachte bestaan, er zal nooit meer gedacht kunnen worden, gedacht.

Koude - de koude van de sneeuw. De spoorloosheid van de zich nooit verliezenden, de nooit oplossenden mescalinepartikeltjes. - Wanneer je je daarmee hebt ingelaten, ben je verloren, je weet dat, je laat het je welgevallen, raakt er nooit meer van los. Los. Weg. Voor alles willen vliegen. Allemaal vluchtpunten en geen enkele, enkele uitweg vinden. Chaos en het is niet eens jouw chaos. En toch heb jij je allereigenste chaos, die je niet laat ontvluchten.’[14]. ‘Mijn eigen walgelijke afschuwelijke afstotende lelijkheid gezien. Naar de spiegel (toilet) gesprongen en me van de muur willen (krabben), in de gootsteen geprobeerd met moeite en geweld te kotsen, maar er kwam niets, ingesloten op de W.C., kwamen drie mannen en zeiden “u zou daar zijn” en ik moest erbij horen. - Moest er weer uit en stond dan zoals zo dikwijls op een doordringend pijnlijke wijze volledig onsamenhangend in het vertrek. - Mensen rukten stoelen aan, werden aan elkaar voorgesteld, alleen niet aan mij en ze schenen te weten, ze schenen van alles over mij te weten, alleen ik wist helemaal niets van mezelf. Ze rukten het masker naar beneden om zich daarmee voor mij te camoufleren. Ze begrepen me door en door, wat was ik meer dan een laatste, hulpeloze gebaar in het vertrek? Mijn ogen zaten allang niet meer in het hoofd, wat zouden ze daar nog moeten zien? - Als er nog ergens rust zou heersen, zou ik me met mijn hele verlangen daaraan hechten. De reis waarheen? Waartoe? Ik heb het zinkende schip (dat van mezelf) allang verlaten en ben nu de loods, die het op de klippen zal laten lopen. Erbij toeziet en er niets meer tegen onderneemt, want de kaarten zijn al lang geschud, zelfs als ik zou uitstappen. Ik probeer de sprong terug en die moet ver genoeg zijn, anders...’[15].

Toen hij dit schreef, was hij 19 of 20 jaren oud. Tegenwoordig becommentarieert zijn debuut a.v.:

‘Natuurlijk, in sentimentele situaties koketteerde ik ook nog met dit lyrische produkt van vroeger, liet ook mijn gedichten her en der zien. Maar die tijd heb ik meer en meer overwonnen, ik weet ook helemaal niet meer, waar dat spul ligt, ik wil het ook helemaal niet

meer weten, dat interesseert mij niet meer.'[16]. Maar zouden deze teksten uit zijn begintijd misschien voor hem niet opnieuw interessant kunnen worden, want het is toch interessant, psychologisch bekeken, met welke neurosen en moeilijkheden iemand ooit begonnen is? 'Natuurlijk, maar toch alleen maar interessant voor mezelf. Dat was absolute "inside-literatuur", die ik toen geschreven heb, daar zat helemaal geen waarde voor anderen in.'[17].

Verandering; voor de praktijk.

Waar vandaan deze rigoreuze afwijzing van zijn beginperiode? Wie hem van vroeger kent en hem nu voor het eerst weer ziet, of wie zijn vroegere teksten met zijn huidige werk vergelijkt, herkent hem niet meer. Vroeger, heet het, was hij iemand, die zich zonder enige vorm van zelfbewustzijn vertoonde. Er zijn mensen die, wanneer ze zich ergens in het openbaar vertonen, daar met hun hele persoonlijkheid aanwezig zijn. Bij hem was dat nooit het geval. Hij verontschuldigde zich dikwijls, zegt men, en wanneer hij in *Mescaline* over verontschuldigen praat, dan kan men dat letterlijk opvatten. In de vroegere teksten, bijvoorbeeld in het 'mescaline-verslag' probeert een persoon zijn eigen existentie te ensceneren en vervalt daarbij in depressies, die zelfs tot zelfmoordplannen leiden. Het is hier niet de aangewezen plaats om te spekuleren over een mogelijk direkt autobiografisch karakter van deze aantekeningen; ook is het niet de bedoeling om de manieren te onderzoeken, hoe in deze tekst de fantasie werkt. Het gaat er hier op dit ogenblik alleen maar om, om vast te stellen, dat Wallraff het soort literatuur, dat hij vroeger schreef en waarmee hij zich een tijdlang bezig hield, hem slecht bekomen is. Als schrijven iets met identiteit te maken heeft - en dat geloof ik - als schrijven dus ook altijd terugwerkt in je leven, dan zou ik menen, dat Wallraff vroeger de indruk had, dat dit schrijven uit zijn beginperiode hem niet hielp, maar hem juist hinderde bij het realiseren van zichzelf. Omdat dit schrijven geheel en al in de subjectiviteit is blijven steken, hij het ook niet kon of wilde overbrengen in een objectiverend gesprek, omdat hij misschien meende dat zijn toenmalige thema toevallig gekozen was en hij er daarom niet toe gerechtvaardigd om er over te schrijven, omdat hij tenslotte ook meende, dat deze soort literatuur hem afsneed van het werkelijke leven en de authentieke ervaringen, daarom is hij daarmee gestopt, om andere voor hem effectievere mogelijkheden te zoeken om zich zelf te kunnen realiseren. Uit die tijd is in ieder geval een literatuur-haat overgebleven, die tot op heden doorwerkt, een haat tegen alles wat niet met de praktijk te maken heeft, tegen alles wat de toegang tot de praktijk verspert, haat tegen dit onwerkelijke, onechte leven, tegen de schijn van deze in scene gezette dus niet authentieke ervaringen. En toen hij dan zijn ervaringen in het leger op deed, ervaringen die voor hem een stap in de richting van het werkelijke authentieke leven betekenden, toen hebben deze ervaringen zijn langzaam verworven inzichten bevestigd en heeft hij in die tijd een volledige verandering van zijn persoon ondergaan. Die tijd in het leger van de Bondsrepubliek moet voor hem een ongelooflijke ervaring zijn geweest. Het gevoel zich niet te kunnen verweren, aan dit machtsapparaat overgeleverd te zijn. En dan dit dagboek schrijven als verdediging, als verzet. In deze tijd heeft hij alles losgelaten waaraan hij vroeger nog zeker en langzamerhand alleen nog maar zeer

vaag houvast aan had, hij heeft zich volledig van zijn tot dan toe verlopen leven losgemaakt. En hij heeft iets geleerd: namelijk de hardnekkigheid, de vaste wil, om beslissingen ernstig te nemen. En zijn beslissing was, om zijn oorspronkelijke uitgangspunten van zich af te schudden. Zijn beslissing was een keuze vóór de praktijk èn tegen de theorie. Hij wilde zich nu, zoals hij zei, overleveren aan de werkelijkheid. Hij werd Günter Wallraff. En tegenwoordig is hij een van de bekendste Duitse schrijvers en een van de meest gevreesde. Voor velen heeft hij het beeld over ‘de onschuld van de literatuur’ opgeruimd. Vele ‘afdelingen personeelszaken’ van grote Duitse firma's bezitten sinds jaren een signalement van hem, dat lange tijd niet volledig was, omdat men geen fotoos van hem bezat; er was alleen maar vage informatie voor handen dat hij er zo en zo zou uitzien, dat men die en die gebaren moest maken, waaraan men hem dan zou kunnen herkennen. Wallraff, een legende. Pas sinds de laatste jaren, in verband met zijn verscherpte akties in de openbaarheid, kwamen er dan fotoos van hem en zij tonen een man zonder bijzondere kentekens, een gezicht uit de massa, waaraan alleen zijn bril opvallend is - een van de glazen is boven aan de rand gesprongen. Günter Wallraff:

De luis in de pels.

‘Perhaps what the establishment could forgive least were Wallraffs allegedly ungentlemanly methods of obtaining information’ - Wat het establishment hem misschien het minste vergeven kon, waren Wallraffs methoden om aan informatie te komen, die waren niet die van een gentleman, wierp men hem voor de voeten. Dat schreef eind juli 1973 het *Times Literary Supplement* over Günter Wallraff. Wallraff buiten de grenzen van de Bondsrepubliek tot dan voornamelijk in Zweden bekend, werd door deze Britse literatuurkrant van aanzien, geprezen omdat hij van alle Duitse auteurs die zich met ‘het documentaire’ bemoeiden, een van de belangrijkste doelstellingen van de ‘documentaire literatuur’ het dichtste was genaderd: namelijk de authentieke verlevendiging van een sociale situatie. Deze beschrijving is verregaand juist; ze zwijgt echter over de methoden waarmee Wallraff, die zich als een luis in een pels bij grote concerns binnendringt, door deze concerns bestreden wordt. ‘Wallraff was daar’ - dat is in dit land al bijna een gevleugelde uitdrukking geworden. En als een bedrijf erachter komt, dat Wallraff daar was, zo vertelt hij, dan rommelt het iedere keer achter de schermen en kan men slechts gissen, wat er zich nog zal afspelen als het boek is uitgekomen. En dit gerommel achter de schermen speelt zich niet alleen zo af dat deze bedrij-

ven hem met processen bedreigen en hun advocaten naar zijn uitgever sturen en proberen de rechtbank tot een kort geding aan te zetten; maar ook proberen ze buiten de rechtbank om tegen hem op te treden, zoals onlangs het Keulse Gerlingconcern, die een in de Keulse kunstkringen verkerende spion op hem afstuurde en als schep er bovenop ook nog een detectivebureau inschakelde om hem te laten schaduwen.

'Wallraff was daar' - deze gevleugelde uitdrukking constateert natuurlijk bovendien ook nog, dat Wallraff in dit land al lang tot instituut verheven is. Velen die het recht aan hun zijde denken, maar bij allerlei instanties geen recht verkregen hebben, wenden zich tot hem. Alleen kan hij het werk al lang niet meer aan. Dagelijks worden hem stapels materiaal toegestuurd: beschrijvingen van gevallen, die hij toch een keer uit moet zoeken, dagboekaantekeningen van arbeiders en leerlingen tot en met komplete dossiers; om dit allemaal uit te zoeken en te kunnen publiceren moet men de beschikking hebben over een groep mensen, die zich daar mee bezig gaat houden. En daar wil Wallraff meer en meer toe over gaan, met een groep samen aan al het binnenkomende materiaal werken; zegt hij. Wallraff vandaag - er is nog een ander beeld; een beeld dat de buitenwereld niet zo goed kent; het beeld van een schrijver die zich ook verschillende keren vervolgd voelde, die ook vervolgd wordt, in wiens vriendenkring af en toe mensen van de veiligheidsdienst infiltreren, maar het zou bovendien een wonder zijn, wanneer de veiligheidsdienst zich niet voor hem zou interesseren.

Zijn privéleven is dikwijls chaotisch, zoals aan het begin van dit artikel beschreven. Vrienden klagen, dat je niet op hem kunt rekenen; dat hij afspraken niet na komt, niet na kan komen, omdat hij veel te veel hooi op zijn vork neemt. In zijn woning gaat bijna iedere vijf tot tien minuten de telefoon. Dikwijls geeft hij niet thuis; of hij neemt op en terwijl op deze dag weer eens alles boven hem instort, wimpelt hij alle telefooneerders af, door een zakdoek om de hoorn te wikkelen en dan in zijn beste gastarbeider-Duits te zeggen: 'Hier bij Wallraff. Ik mag eigenlijk helemaal niet opnemen, ik ben alleen maar op bezoek. Er is op het ogenblik niemand hier. Belt u een andere keer nog eens terug alstublieft.

Of de telefoon gaat tien-vijftien-twintig keer per dag en als hij dan opneemt, wordt aan de andere kant neergelegd. Soms, wanneer iemand hem opbelt en hij opneemt, zegt hij direkt, dat men a.u.b. een andere keer moet terugbellen, omdat hij op dit ogenblik wordt afgeluisterd. Een enkele keer komt ook van de regeringsprocureur uit Karlsruhe de officiële mededeling dat zijn toestel gedurende een bepaalde periode is afgeluisterd. Waarom heeft hij nooit kunnen achterhalen, zelfs een ingeschakelde advocaat kwam dit niet aan de weet.

Wallraff heeft een bijna fanatieke interesse in zijn werk. Men kan het zich nauwelijks voorstellen, dat hij privé een relatie zou onderhouden met mensen die niets met zijn werk te maken hebben. En toch, nochthans.

Men kan zeggen, dat het hem gelukt is, zich al schrijvende een beetje te normaliseren, dat betekent: in de literatuur die hem voor ogen zweeft; hij is een van de weinigen die erin geslaagd is zich qua literatuur zich van enkele van haar individuele ziekten te genezen, uitgedaagd door een maatschappij, wier macht en dwang hij niet wil aksepteren. Een normaliseringsproces, zei ik, dat zich schrijvende heeft voltrokken. Dat is niet alles en deze verkorte weergave is misschien zelfs fout. Want dit normaliseringsproces is naar voren geschoven, terwijl hij ondertussen aan het afschaffen van zijn schrijven werkt. Er treden voortdurend meer en voortdurend

langere fasen in, waarin hij niet meer schrijft. Wil hij het niet meer en kan hij het niet meer. Schrijven is voor hem al ondraaglijk zwaar werk geworden. Omdat namelijk in zijn ogen dit omzettingsproces een omweg is, die hem beperkt. Hij heeft een droom: dat op zekere dag niet meer wordt geschreven, omdat men zich dan rechtstreeks, direkt en spontaan kan uiten, zonder eerst de omweg van de literatuur te hoeven gebruiken.

Bereiding van de werkelijkheid.

Wallraff is sinds zijn legertijd een heel pragmatisch denkend iemand. Zijn theorie, die hij in interviews of tijdens vergaderingen van werkgroepen bij gelegenheid heeft geformuleerd, werkt vaag. Hij heeft zich ook nooit in het bijzonder ermee gemoeid, om zijn werk theoretisch te onderbouwen en af te grenzen dat lijkt hem niet noodzakelijk. Weliswaar heeft hij in zijn jeugd *BEBUQUIN* van Carl Einstein gelezen, maar Einsteins, tijdens zijn Parijse ballingschap geschreven manuscript, dat in 1963 herontdekt werd: *DE FABRICAGE VAN FICTIES*, deze radikale afrekening met de “kultuur van de intellectuelen” heeft hij niet gelezen. Zou hij het doen, dan zou hij met Einstein, indien hij hem uitvoerig zou citeren, zijn werk kunnen rechtvaardigen: “De intellektuelen schreven de geschiedenis als een kroniek van individuen en verzonnen een mythologie, die hun eigen roem en sukses ondersteunde. De schrijvers hadden een keten van prestaties gesmeed. Zij verborgen de beslissende kollektieve invloeden. Nu schitterden deze werken als wonderen en verbijsterden raadselachtig. Hierdoor verhoogde men de neerbuigende angst voor het individu. Het kollektief was door het sukses van hun prestatie bedrogen en viel terug in zwijgzame duisternis. Nu werd de cultuurgeschiedenis als een kroniek van de heersende minderheden en individuen geschreven. Maar de beslissende literaire of beeldende vondsten waren uit het kollektief gegroeid. Begaafde enkelingen hadden de anonieme motieven gepolijst en gedifferentieerd.”[18)]. Of: “met subjectieve kunst en oorspronkelijke formuleringen geeft men de konsument het vleiende gevoel van grenzeloze macht en vrijheid. Men verkoopt het parvenu de sensatie, dat hij over de wereld beschikt en iedere dag, fris versierd, hem zal doen blozen. Dit subjektivisme was in overeenstemming met het privé-kapitalistische anarchisme. De subjektivisten durfden voortdurend meer: de wereld is mijn privé-uitvinding, mijn eigen visie. Men kende geïsoleerde formu-

leringen enorm belang toe; zo geloofde men definitief van een aantal verplichtingen ontheven te zijn."[19].

Wanneer Wallraff nu ook in eerste instantie een pragmatisch iemand is, die er op uit is, wat hij denkt indien mogelijk onmiddellijk in de praktijk om te zetten, dan zijn er toch enkele zinnen te citeren, waarin zijn literatuuropvatting duidelijk wordt. Hij denkt aan de lezer, "die tot nu toe volledig afhankelijk is en het zijn in ieder geval bijna 45% van de bevolking die totnutoe geen enkel boek hebben, de bijbel en Oetkers kookboek uitgezonderd. En deze mensen te bereiken, is eigenlijk hetgene wat ik zou willen. Daar zal ik niet van de ene dag op de andere in slagen, dat is duidelijk; ik kan niet zeggen: hopla, hier ben ik en lees nu maar eens, want het is een langzaam proces. Dergelijke mensen zijn immers tenslotte ook niet toevallig zo terughoudend t.o.v. de literatuur".[20]. Wallraff, zo kan men samenvattend stellen, ziet het als zijn opgave naar de mensen toe te gaan en over hun situatie te schrijven en weliswaar zo, dat ze zich daarin kunnen herkennen. Met de "onschuldigheid van de literatuur", zoals hij die meent aan te treffen, wil hij niets te maken hebben. Het gaat hem er om de werkelijkheid niet af te wijzen, maar ze te veranderen binnen een kollektief. Zogezegd zonder zich daarbij op Carl Einstein te beroepen, die de opgave van de kunst daarin zag, dat ze "bescheiden" aan de produktie van een nieuwe werkelijkheid zou meewerken. Evenals Einstein eist hij, dat schrijvers, kunstenaars in het algemeen afzien van hun particuliere droombeelden'.

'Nu gaat het niet meer om de verandering van de fictie of de navolging van een gegeven toestand, maar om medewerking van de sociale wijziging van de maatschappelijke feiten.'[21] Dit citaat van Einstein zal Wallraff helemaal onderschrijven.

Spektakel; dat klinkt nu utopisch.

Hier begint echter zijn dilemma. Wanneer het klopt, dat het met zijn werk totnutoe afgelopen was, dat hij niet eeuwig zo verder kon werken, namelijk naar bedrijven gaan, daar werken, daar weer vertrekken en daarover schrijven, dat deze manier van werken een eindpunt bereikt heeft, omdat Wallraff namelijk als eenling niets anders kon doen dan détails over de onderdrukking van alledag bij elkaar harken, waarbij hij automatisch maatschappelijke problemen moest personaliseren, wat zich in veel van zijn verslagen zo uit - vooral in het Gerling-verslag ziet men dit zeer duidelijk -, dat de lezer ervaart dat de vertrekken voor de bedienden en leerlingen klein en lelijk zijn, dat de leerlingen te pas en te onpas gechicaneerd worden, dat Gerling zelf iedere dag diktatoriale allure ten toon spreidt, dat hij -als hij ooit al eens met mensen uit zijn bedrijf praat- zeer zacht praat en naargelang zijn humeur plotseling in schreeuwen kan vervallen, een man, die thuis zijn eten laat serveren door bedienden met handschoenen aan en die hem daarbij in godsnaam - niet mogen aankijken, omdat hij anders gek wordt -, dat is allemaal belangrijk om te tonen, want deze sferische indrukken veraanschouwelijken veel en toch ondervindt de lezer anderzijds ook dat het te weinig is, omdat namelijk dat wat is, door zo'n aan personen en details opgehangen beschrijving niet zo doorzichtig gemaakt wordt zoals het nodig zou zijn, maar dat er zelfs eerder het gevaar bestaat, dat de ervaring van de onderdrukking

door deze naakte beschrijving door alleen maar op te tellen verdubbeld wordt; wanneer het tenslotte waar blijkt, dat Wallraff dit alles wist - en ik ben er zeker van dat hij het wist -, dat hij begreep dat zijn werk tot nu toe weliswaar niet tot truc werd, maar door een groot gedeelte van de publieke opinie meer en meer als een truc werd aangezien, dat de zichtbare werkingen ook uitbleven en hij zich in tegendeel meer en meer versnipperde, de mensen hem meer en meer verplichtingen oplegden -, dan moet men zich toch wel afvragen, dan moet Wallraff zich toch wel afvragen, hoe dat allemaal nu verder moet gaan. Tegen datgene wat hij tot dusver gemaakt heeft en de manier waarop hij dat gemaakt heeft zijn veel bedenkingen in te brengen en ook ingebracht geworden. Zij zijn echter niet op Wallraff gericht, maar tegen deze maatschappij. Men moet niet zijn methoden aanvallen, maar de verhoudingen in een maatschappij, die zulke methoden noodzakelijk maken. Men kan alleen maar over de effektiviteit van zijn methoden diskussiëren en het is veelzeggend, dat Wallraff zelf sinds enige tijd het meeste nadenkt over de effektiviteit van zijn methoden.

Waarom het hem thans gaat is, de grenzen tussen kunst en leven op te heffen; of, preciezer: de grenzen tussen fictie en maatschappelijke praktijk. Het gaat hem erom, dat de maatschappelijke praktijk de kunst helemaal absorbeert. Een mogelijkheid om dit te bereiken ligt in de happening. Zijn aktie in Athene was, - ongetwijfeld in een nieuwe politieke betekenis - zo'n happening, die tot doel had, de tegenstanders, in dit geval de toenmalige politieke machthebbers, zodanig uit te dagen, dat ze zich als zodanig in alle openbaarheid herkenbaar maakten. Zijn aktie bij het Keulse Gerlingconcern was ook zo'n happening. Hij had toen, op een feestdag, een Zweeds camera-team het concern (waar hij in die tijd als bode werkte) binnengeloodst, was de werkkamer van de chef van het concern binnengegaan en heeft zich daar zittend op het reusachtige bureau in het uniform van de bode laten filmen. Deze zaak heeft veel stof doen opwaaien, hij had de lachers op zijn hand en de laatste beambten tot een confrontatie door dit bericht gebracht. Maar heeft deze Gerling-affaire nu tenslotte ook laten zien, waarom het eigenlijk ging? Heeft Wallraff niet teveel het aksent op de spectaculaire momenten gelegd? Waarom is hij òp het bureau gaan zitten en niet erachter? Zou het laatste niet doeltreffender geweest zijn?

Het antwoord is moeilijk, hoewel ze niet mis te verstaan en eenvoudig lijkt. Van de ene kant bekeken zou het zeker dom geweest zijn om van dergelijke spectaculaire momenten af te zien, want zij zorgen juist voor publiciteit en dwingen de media er toe om er nota van te nemen; vanuit de andere kant bekeken hebben ze het nadeel, dat deze akties haar kritici van munitie

voorziet, zodat ze weer eens - wat ze graag doen - de figuur van de ‘eenzame vechter’ kunnen laten zien, dat betekent, dat ze hem in een rolpatroon dwingen, wat hij niet wil, waar hij zich zelf weliswaar lange tijd in terug vond, maar waar hij, nu toch met alle middelen die mogelijk zijn vanaf wil.

Er valt veel voor te zeggen, dat hij, na zijn beide laatste akties buiten de fase van het schrijven wil treden. Voor Wallraff die politiek niet in een hok te vangen is, die zich niet op partijprogramma's of op bepaalde richtingen beroept, maar eerder nog zoals in de zaak Griekenland, een beroep doet op de Rechten van de Mens - voor Wallraff is dit voortdurend belangrijker geworden - en voor zijn verdere werk van een rechtstreekse noodzakelijkheid, wat we nog zullen zien -, om ook in de kunst democratie tot stand te brengen en dat betekent: iedereen aan alles deel laten nemen. De happening is misschien een heel demokratische vorm van kunst, bovendien is het een spontane vorm. Wanneer Herbert Marcuse in zijn ‘Versuch über die Befreiung’[22] de kunst zag als een produktieve kracht van de materiële en kulturele reorganisatie, dan is het wel dit, waarop men het eerste Wallraff kan vastleggen. Wanneer men kunst echter als produktieve kracht opeist en accepteert; wanneer men kunst uit zijn isolement wil halen, waarin geïsoleerde kunstenaars haar gebracht hebben, dan is het volledig konsekwent om aanspraak te maken op de produktiemiddelen, vooral in een tijd waar de alledaagsheid visueel en accoustisch permanent in huis gehaald kan worden. Dat heeft Wallraff gedaan. Niet zonder daarbij op protesten van mensen te stuiten, die er niets verkeerds in zien, wanneer er waar ter wereld dan ook iets gereproduceerd wordt; of Christo nu de Grand Canyon verpakt of de stad Hannover, uit reclameoverwegingen, de kunst ontdekt en kunstenaars uitnodigd om nu eens in Hannover snel kunst te maken - en ‘die Tagesschau’ erbij is en de kranten worden volgeschreven en niemand zich opwindt. Alleen wanneer Wallraff de gangbare produktiemiddelen gebruikt, dan zijn er diskussies. Waarbij het dan tenslotte niet om de methode gaat, maar over de inhoud, om een inhoud, waarover eigenlijk iedereen, zoals in het geval Griekenland, eens kon worden: Rechten van de Mens.

In 1973 heeft Wallraff verklaard:

‘Nou ja, het klinkt nu utopisch, ja, dat is ook een stuk utopie in de literatuur, dat de mensen op zekere dag niet meer hoeven te schrijven, omdat ze zich anders en doeltreffender verstaanbaar kunnen maken. Een utopie die met hard werken verkregen moet worden, waarbij enkelen zich eenvoudig moeten verenigen, waarbij een schrijver niet meer zijn tot dusver vermeende genialiteit vertroebelt en niet meer alleen dat gelooft, wat de kritisie hem aanpraten. Dat de ene schrijver voor de ander beslist een voorsprong wil hebben, dat is toch allemaal flauwe kul, dat zijn toch allemaal ingeslepen vrije-marktregels, die de inhoud toch meer versluieren dan dat ze ze naar buiten toe brengen.’[23].

Wat hier tot uitdrukking komt, is niet alleen een helder bewustzijn van de situatie, waarin hij zich de laatste jaren bevonden heeft en tegenwoordig versterkt ziet en van de noodzakelijkheid uit deze situatie uit te moeten breken, maar ook de poging om konkrete uitspraken te doen over de bemiddelingspogingen van literatuur. Wallraff is van mening, dat de literatuur tot nu toe toch overwegend vrije-tijd- en afleidingsliteratuur is, een door bevoorrechte mensen geschreven literatuur, die ook alleen maar door bevoorrechte mensen gelezen wordt en ook alleen maar door

bevoorrechte mensen nagelaten wordt. Zijn literatuurbegrip is dat begrip, dat Hans Magnus Enzensberger in 1968 in het ‘Kursbuch 15’ formuleerde (waar hij zich ondertussen ongetwijfeld weer van gedistantieerd heeft), toen hij een pleidooi hield voor uitsluitend politieke journalistiek, die naar zijn mening nog het beste van dienst zou kunnen zijn.

De overtuiging dat deze politieke journalistiek tot de enige ware literatuur bestempeld zou moeten worden, is natuurlijk extreem dogmatisch. Wanneer men zegt, het beste voorbeeld daarvoor, dat de heersende literatuur geen maatschappelijke betekenis heeft, is dat ze zonder verzet genoten kan worden, dan is dat een naïef standpunt. Want iedere tekst kan zonder verzet genoten worden, *de Bijbel* evenzo als het *Kommunistisch Manifests,* André Bretons *Nadja* evenzo goed als Günter Wallraffs reportages uit Duitse fabrieken. Ik kan dit alles met volledige onbetrokkenheid lezen, het kan me allemaal om het even zijn, niets dwingt hiertoe, wanneer er geen maatschappelijke praktijk aanwezig is, die die daarop aansluit; en bij literatuur is het net zo, zij kan haar bewustzijnsmacht alleen maar ontvouwen binnen een literatuurconceptie, die die inhouden ontvouwen wil. Er bestaat een burgelijke-tekst-archeologie, die het niet doet, omdat zij het niet wil doen, maar het is ook denkbaar, dat geëmancipeerd literatuur-onderwijs zou kunnen bewijzen, dat literatuur verbazend interessant en belangrijk is, namelijk in datgene wat ze maatschappelijk omvormt en aktualiseert. Zo eenvoudig als Wallraff het doet, kan men het probleem niet schematiseren. Er zijn altijd wel mensen, die vóór alles eens iets formuleren, en dan is het niet altijd zo, dat deze stellingnamen en gezichtspunten, die iemand ooit geformuleerd heeft, alleen door een grote meerderheid weer in dezelfde vorm ingelost worden, maar hoe dat ingelost wordt, dat is al weer iets anders, het moet niet meer identiek zijn, omdat de inlossing al niet meer beantwoord aan de intentie van de auteur. Hoe men nu ook tegenover Wallraff's literatuurbegrip mag staan - ik persoonlijk ben het met hem daar helemaal niet eens, ik zou in tegenstelling tot hem, zoals gezegd, nog iedere literatuur haar recht toekennen, waarin zaken geformuleerd worden, óók als ze nog geen praktijk zijn, die echter nog praktijk worden moet - in ieder geval moet onthouden worden: vanuit zijn eigen begrip en visie zijn Wallraff's laatste pogingen konsekwent. Wat hij in Athene gedaan heeft, dat is zeker weer Wolfgang Borchert: zich op de markt plaatsen en schreeuwen; maar anders: met mediamieke aspekten. Wallraff heeft geprobeerd, ‘de zaak te laten ontploffen’, de bemiddelingsproblemen op te lossen. Heeft geprobeerd zijn toekomst vanuit zijn verleden te begrijpen en te bestemmen,

van waar hij ooit vanuit gegaan is, namelijk iets vanaf beneden aan zichzelf te ervaren en deze ervaring nu meteen rechtstreeks in het bemiddelingsapparaat, dus de media binnen schuiven, ‘Het gaat daarom, dat men datgene wat men gepresteerd heeft, voortdurend in twijfel trekt en probeert te ontleden’[24] Deze zin staat in de autobiografie van William Carlos Williams en als een tegenwoordige Duitse schrijver dit geprobeerd heeft en blijft proberen, dan is het Wallraff. Ik bedoel in deze betekenis: hij zou voortaan dan eens hier, dan weer eens daar naar een fabriek kunnen gaan, dan daarover schrijven en later een nieuwe verzameling met reportages op de markt kunnen brengen, de boeken zouden zonder meer goed verkocht worden en hij zou er goed van kunnen leven en dat hij eigenlijk met zijn werk in deze vorm bij een eindpunt zou zijn aangeland, zou niemand in het bijzonder zijn opgevallen. In plaats daarvan riskeert hij nieuwe organisatievormen en riskeert hij daarmee volledig op zijn neus te kunnen vallen.

Maar zo zegt William Carlos Williams, ‘dit is de enige manier om schone handen te blijven houden’[25]. Wallraff, die van alle Duitse auteurs het dichtste bij de praktijk staat is gedwongen de oorzaken en konsekwenties van zijn situaties permanent te analyseren. Dat onderscheidt hem van alle anderen. Wat zouden echter zijn konsekwenties kunnen zijn?

Wat te doen?

Wallraff, de laatste tijd hier herhaaldelijk naar gevraagd, heeft het groepswerk iedere keer weer ter sprake gebracht. Als alleenvechter gaat hij er altijd op af; dat gaat ondertussen zijn krachten geheel en al te boven. En: ‘Zeker was het ook de moeilijkheid, dat de uitwerkingen altijd een beetje aan het toeval bloot stonden, dat ik wel eens ergens aan een zaak begon, de tekst publiceerde en dan bij mezelf zei: zo mensen, kijk maar eens toe, wat jullie daarmee zouden kunnen doen. Deze verplichting om er iets mee te doen, blijft echter ook bij jezelf hangen en ook daarom moet ik proberen met een groep te gaan samen werken, die toch meer op gang kan brengen dan iemand alleen.[26].

Hij gelooft de auteur in zich weg te kunnen nemen, ongeveer in die zin, dat hij hem aan een groep overdraagt. Wanneer meerdere mensen zouden samenwerken, zou het veelzijdiger, doordringender zijn. ‘Dus: de juridische zekerheden zouden door anderen verzorgd worden, het uitpluizen van handels balansen bij eventuele acties, zou door experts kunnen geschieden, enzovoorts.[27]

Duidelijk voor hem is, dat het alleen al wat kracht betreft op den duur niet meer mogelijk is, om deze dubbelrollen te doorstaan. Daarom denkt hij niet in zeer lange tijdsperioden. Voor zichzelf werkt hij met perioden van altijd maar vier, vijf jaren, ‘en als daar dan nog eens vier jaren bijkomen, is het goed, men beleeft dan ook alles bewuster en intensiever. Maar zeker dient een toekomstplan altijd beperkt gehouden te worden. Drie jaar..., twee jaar..., Kijk eens, ik ben niet zo verliefd op het leven. Ik kan nu niet zeggen, of ik dit op mijn vijfigste nog kan. Zolang ik het intensief, zo totaal mogelijk kan doen, is het goed.’[28].

Dit is het ene punt, waarom hij in de toekomst zijn werk naar een groep wil verplaatsen. Het andere: hij is gedwongen om voor zijn werk nieuwe organisatie-modellen te vervaardigen, die ook nieuwe ervaringen mogelijk maken.

Tot nu heeft hij, de afhankelijkheid van hun ervaringsgebied altijd maar weer opnieuw kunnen reproduceren. Dat was een belangrijke eerste pas; hij heeft een bewustwordingsproces ingeleid, dat staat wel vast. Wallraff heeft echter nooit geprobeerd de door hem bijeengebrachte bijzonderheden in een analyse onder te brengen en slechts een analyse zou de veronderstellingen van deze bijzonderheden veraanschouwelijken.

Telkens alleen nieuwe bewijzen voor afhankelijkheden te verzamelen en te documenteren, dat is op den duur niet te doen. Maar wat dan verder te doen? Waar wil Wallraff eigenlijk naar toe? Dat is niet zo heel duidelijk uit te maken. Soms denk ik, zweeft hem een systeem van zelfbestuur voor ogen, want naar mijn weten betrekt hij in zijn overwegingen op geen enkele wijze vakbonden of politieke vertegenwoordigers in zijn besluitvorming. Daar is altijd alleen maar de konstruktie: aan de ene kant de industriële overheersers en aan de andere kant de demokratie. Wallraff dus een radicale democraat?

Media, dromen.

Laten we proberen, de konsekwentie, die men uit zijn werk kan trekken, te beschrijven. Welke weg zal Wallraff moeten gaan en waarheen zal hij leiden? Ik bedoel, dat het ene door hem zelf genoemde alternatief als nieuwe werkvorm tot nu toe, namelijk het groepswerk, kan voor hem geen alternatief op de lange duur zijn. Er zijn zelfs aanwijzingen voor, dat hij dit alternatief, waar hij naar buiten toe altijd weer op terug komt, al lang weer heeft laten vallen. Want juist omdat zijn werk zeer sterk persoonsgebonden is, omdat hij onvermijdelijk bepaalde psychische voorwaarden in haar heeft (binnen) gebracht, de zijne namelijk, is dit werk niet zo gemakkelijk aan te passen. Toen Böll een uitweg zag, door vier, vijf, zes Wallraffs te scheppen, dan is dat, meen ik, iets te gemakkelijk gezegd. Hoe zou men dat ook moeten doen? Moet Wallraff nu vier, vijf, zes kleine Wallraffs aantrekken, binnen een groep leiding gaan geven om hen te trainen, hoe ze wat-wanneer moeten doen?

Moeten ze allemaal leren zich te vermommen, geschikt worden om zich als subject helemaal terug te nemen en in andere rollen te sluipen en deze veranderingen maandenlang vol te houden? Een alternatief, dat ik op het ogenblik zie, is uit de droom af te leiden, die hij me verteld heeft: dat op een dag nl. niet meer geschreven zal worden, omdat men zich dan direkt, spontaan, rechtstreeks kan uiten, zonder eerst de omweg van de literatuur te moeten bewandelen. De scheiding tussen leven en kunst is dan, zoals dat heet, opgeheven. Wat wij doen, doen we operatief. Kunst is leven geworden. Men kan ze praktisch overnemen, omdat ze nu ook niet alleen meer de praktijk dient, maar - op haar voorter-

rein - zelfs de praktijk helpt voor te bereiden. Wallraff heeft mij verteld, dat hij bij zijn volgende werk nu, een jaar lang een bandrecorder wil laten meedraaien. Hij gaat dus tot groepswerk over, waarbij hij niet met vijf, zes, zeven mensen op de traditionele manier verder werkt, maar waarin hij groepswerk via elektronische middelen tot stand brengt. Of dit alles werkelijkheid benaderd, daarover kan men van mening verschillen. In ieder geval is deze konsekwentie in Wallraffs werk ingebouwd. En hijzelf zal de effektiviteit van zijn werk in de toekomt ook wel daaraan meten, in hoeverre het hem gelukt is deze konsekwentie in de praktijk te realiseren.

Andere alternatieven? Ik zie op dit ogenblik nog een andere, die Wallraff zelf wel niet zal aksepteren. Hij zou niet uitsluiten alleen meer ervaringen van andere mensen moeten proberen over te brengen, maar ook zijn eigen ervaringen, die hij thans tijdens zijn werkzaamheden verdringt. Hij is een van de beste verslaggevers, die we hebben. Maar hij zou nog beter kunnen, zijn werk zou nog doeltreffender, overtuigender zijn, wanneer hij zichzelf met zijn ervaringen volledig en helemaal en ongeveinsd in dit werk mee naar binnen neemt.

Postscriptum.

Tot slot zou ik iets persoonlijks willen zeggen. Ik hanteer zoals reeds gezegd, een ander literatuurbegrip dan Wallraff. Tussen de hoogst kunstmatige literatuur, zoals die ongeveer door Nathalie Sarraute geschreven wordt en een werkstuk, zoals dat door Wallraff geschreven wordt, ben ik altijd heen en weer geslingerd. De tegenspraken interesseren mij. Ik houd echter Wallraffs werk voor noodzakelijk, omdat dit werk het noodzakelijk maakt, altijd weer opnieuw weer nieuwe organisatievormen te vinden. Dit betekent dat het voor mij in de toekomst net zo belangrijk is hoe en op grond van welke meningen hij zijn werk organiseert, als dat wat hij zegt en bedoelt. Met Wallraff moet men rekening houden. Hij is onderweg in de praktijk. Op deze weg is hij soms onberekenbaar. Wanneer deze gedrukte tekst voor me zal liggen, is hij misschien al weer iemand anders, ergens anders. Daarom kon hier ook geen Günter-Wallraff-Portret getekend worden, dat zou kunnen kloppen, er kon slechts materiaal voor zo'n portret geleverd worden. Günter Wallraff: terwijl hij onvermoeibaar probeert, zich zelf te genezen, probeert aan de verbetering van zijn betrekkingen met de andere mensen te werken; helpt hij ons bij de verbetering van onze betrekkingen tot de andere mensen.

Eindnoten:

1) *The Autobiographie of William Carlos Williams,* New York 1951; geciteerd naar Hans Magnus Enzensberger, *William Carlos Williams,* in: Enzensberger, *Einzelheiten,* Frankfurter 1962, blz. 275; het citaat werd door Enzensberger in het Duits vertaald.
2) Dieter Wellershoff, *Literatur und Lustprinzip,* Keulen 1973, blz. 36.
3) *Ich gehe das Risiko ein, missverstanden zu werden, Gespräch mit Günter Wallraff nach seiner Rückkehr aus Griechenland,* uit: *Frankfurter Rundschau*, 14 augustus 1974.

4) Er werd ongeveer gezegd, dat Wallraff alleen maar een simulerende verzetsstrijder zou zijn, geen werkelijk politiek vervolgde zoals Solchenizyn of de broer en zus Scholl. Dat verstoppertje spelen met de waarheid. Hier wordt de zaak zo naar voren gebracht, alsof Wallraff verklaard zou hebben, dat hij in Griekenland politiek werd vervolgd en in de rol van een Solchenizyn zou zijn gedwongen. Wat heeft dat te betekenen? Met deze truuk probeert men om alleen maar over Wallraff te moeten praten en niet over de situatie van de toenmalige politieke gevangenen in Griekenland, waar hij de mensen op attent wilde maken. Dat is of journalistiek als eierdans, of, als het dat niet is, alleen maar domheid, of alle twee.
5) Enzensberger, *Einzelheiten,* blz.57,58.
6) Tegen de *Deutschlandfunk* verteld, 19 september 1974.
7) t.a.p.
8) Christian Linder, *Ein anderes Schreiben für ein anderes Leben; and Umgekehrt. Gespräch mit Günter Wallraff,* in: Linder, *Schreiben and Leben*, Keulen 1974, blz.88.
9) id.blz.86.
10) Günter Wallraff, *Von einem der auszog und das Fürchten lernte,* München 1970, blz.37.
11) id.blz.37.
12) Linder blz.89.
13) Günter Wallraff, *Meskalin*. Ein Selbstversuch, Berlijn o.J. blz.7.
14) id. blz.10.
15) id. blz.12,13.
16) Linder, blz.89.
17) id. blz.89.
18) Carl Einstein, *Die Fabrikation der Fiktionen* uitgegeven door Sibylle Penkert, Reinek b. Hamburg, 1973, blz.72,73.
19) id. blz.35.
20) Linder, blz.93.
21) Einstein, blz.327.
22) Herbert Marcuse, *Versuch über die Befreiung,* Frankfurt 1969.
23) Linder, blz.97,98.
24) zie aantekening 1.
25) id.
26) Linder, blz.112.
27) id. blz.113.
28) id.

Bild als inzet van een sociologies experiment
J.F. Vogelaar

1.

Sinds 1966 neemt Wallraff met zijn reportages een positie in binnen de linkse literatuur die niet met de geijkte kategorieën is vast te leggen. Behalve uiteraard het in beeld brengen van maatschappelike sektoren die gewoonlik onbeschreven blijven en zijn vermommingstechniek, is ongetwijfeld een van zijn verdiensten te hebben aangetoond dat een schrijver over meer produktiemiddelen beschikt dan alleen typemachine, leeg papier, verbeelding en stijl. Hij kombineert de middelen van de journalistiek met die van het sociologies onderziek en literaire technieken.

In vergelijking met deze indringende werkwijze is de zgn. 'nieuwe journalistiek', die slechts een overleefde subjektieve literaire vorm opwarmt, enkel voyeurisme. De reportage van Wallraff kenmerkt zich daarentegen door partijdigheid. Daarmee kan hij in de lijn geplaatst worden van de russiese schrijver Sergei Tretjakov die het type van *de operende schrijver* definieerde en zelf in praktijk bracht, waarover Walter Benjamin geschreven heeft: 'Deze opererende schrijver geeft het meest tastbare voorbeeld van de funktionele afhankelijkheid tussen de juiste politieke tendens en de progressieve literaire techniek (...) Tretjakov onderscheidt de opererende schrijver van de informerende. De taak van de eerstgenoemde is niet om mee te delen, maar om te strijden; niet om toeschouwer te spelen, maar om aktief in te grijpen.' (*De auteur als producent*, in: Kunst als kritiek). Met deze definitie is niet alleen het verschil met de gangbare journalistiek aangegeven maar ook de noodzaak van een literaire techniek. De opererende schrijver kan immers niet volstaan met een weergave van de feiten zoals ze zich voordoen, hij moet interpreteren en analyseren, en omdat hij aan de vormeloze werkelikheid een betekenis moet geven is hij genoodzaakt het (feiten)materiaal te *bewerken*.

Wallraffs reportages verschijnen vrijwel altijd eerst in tijdschriften; hun uitwerking op langere termijn hebben ze echter te danken aan hun serie-karakter die in boekvorm het meest tot zijn recht komt omdat ze daardoor bereikbaar blijven en bovendien minder van de aktualiteit afhankelik zijn. Het lijkt me onbelangrijk uit te willen maken of Wallraff tot de journalistiek of tot de literatuur behoort, het is wel goed er op te wijzen dat zijn werkwijze van beide media afhankelik is. Voorzover hij een positie binnen de literatuur inneemt wil ik een opmerking van Heinrich Vormweg aanhalen (*Wallraff als Literaturproducent,* in: In Sachen Wallraff). Hij wijst erop dat Wallraffs mengvorm van persoonlik relaas (verhaal) en dokumentaire (beschrijving, verslag, weergave van meningen van anderen) mogelik gemaakt was doordat 'de experimentele literatuur de overgeleverde vormen reeds zover vernietigd had dat ze hem niet meer in de weg stonden'; zou hij eerder zijn gaan schrijven dan had hij waarschijnlijk een traditionele arbeidsroman of iets dergeliks geschreven. Wanneer dit juist is kan men Wallraffs negatieve oordeel over de mogelikheden van literatuur beter niet al te letterlik nemen. Hij heeft zich altijd zoveel mogelik buiten de literatuur willen plaatsen, waaraan behalve afkeer van eigen vroegere probeersels de waarneming ten grondslag ligt dat het etiket 'literatuur' het geschrevene al onklaar kan maken. Maar of hij nu wil of niet, natuurlijk houdt hij er een opvatting over schrijven op na, dus een literatuuropvatting, gebaseerd op een idee over de auteur

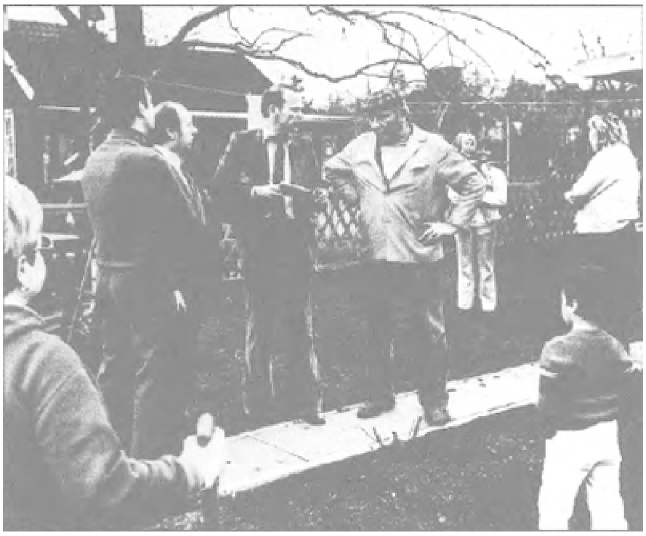
(autenticiteit), over het schrijven (de werkelijkheid direkt laten zien, de feiten voor zichzelf laten spreken), over lezen (informatie die inzicht tot stand brengt en uitzicht op handelen). Deze opvatting is, enkele globale uitspraken daargelaten, door hem nauwelijks uitgewerkt (ik laat maar buiten beschouwing dat ze op diverse punten in tegenspraak is met hetgeen Benjamin stelde ten aanzien van de verhouding politieke tendens en literaire tendens). Juist dát schijnt hem soms parten te spelen. Schrijven alleen, hoe onthullend en indringend ook, is in de ogen van Wallraff nooit genoeg geweest. Hij heeft altijd geprobeerd er akties uit te laten volgen.

Als die loskwamen, wat ook menigmaal is gebeurd, was de reporter echter alweer onderweg naar het volgende karwei. De produktiedwang, het besef bovendien dat hij van publiciteit afhankelik was, gevoegd bij een slecht geweten van de politieke schrijver die eigenlik het aktivisme hoger aanslaat dan zijn registrerende rol, heeft tot enkele persoonlike akties geleid waarvoor hij gebruik maakte van zijn ‘naam’ om de aandacht op bepaalde toestanden te vestigen. In 1974 ketende hij zich vast op het Syntagma-plein in Athene, vervolgens werd hij hardhandig gearresteerd en bij verhoren gemarteld. Dit paste in de aanpak van iemand die nooit anders heeft kunnen opereren dan vanuit persoonlike betrokkenheid. Het was minder een uitgewogen volgende stap in een ontwikkeling dan een politieke en publicistiese noodsprong. In een interview (Frankfurter Rundschau van 14.8.74) heeft hij daarover gezegd: ‘in mijn werk had ik een punt bereikt waarop de lange adem ontbrak en ik adem tekort begon te komen, de draad brak. Ik voelde me niet meer opgewassen tegen de druk van alle kanten om te moeten produceren.’ Zijn opvatting over politiek en literatuur vatte hij in één, nogal lapidaire, zin samen: ‘Ik geloof eigenlik dat kunst met veel meer gevaar, misschien zelfs wel met meer levensgevaar verbonden zou moeten zijn.’

2.

Gaat het om een eskalatie? Van tehuizen voor

Omslag: Hannes Jähn, Keulen



Hans Essers cerste opdracht als Bild-reporter

Günter Wallraff als Hans Esser bij Bild in de cedaktie/Hannover - foto: Günter Zint

daklozen en alcoholici, feodale toestanden, lopende band, Gerling-koncern, fascisme in Griekenland, gevaar van een rechtse putch in Portugal, naar de redaktieburelen van Bild-Zeitung. Bekendheid maakt de kans op herkenning groter, insluipakties kosten steeds meer organisatie en vermommingskunst. Wil hij met zijn eenmansakties doorgaan - en de noodzaak van persoonlike betrokkenheid sluit andere vormen nagenoeg uit - dan lijkt een dergelike 'investering' nog slechts gerechtvaardigd als het doelwit voldoende de moeite waard is. Dus inderdaad een eskalatie, de objekten worden steeds groter en het lijfsgevaar neemt navenant toe.

De vraag zal moeten zijn of de werkwijze ten aanzien van maatschappelike instituties even effektief is als ten aanzien van partikuliere bedrijven en toestanden van lokale omvang. Met Bild heeft Wallraff niet meer met een partikuliere onderneming te maken, hoewel Bild dat natuurlik ook is, maar een dergelik invloedrijk element in de massamedia is veel meer. Zoveel meer dat het met onthullingen niet meer te benaderen is. Wallraffs metode past bij een overzichtelike situatie (waarvan door een individu op korte termijn een beeld te geven is), op een kompleks gegeven toegepast werkt ze onvermijdelik vereenvoudigend, dus vertekenend. Wallraff schijnt zich daarvan onvoldoende rekenschap te hebben gegeven; dat heeft te maken met zijn politieke beoordeling van (de politieke, maatschappelike, ekonomiese funkties van) Bild én met de kennelike onwil over zijn literaire middelen na te denken. Het is niet toevallig dat Wallraff, ofschoon hij in het geval Bild voor het eerst op zijn eigen vakgebied, de joernalistiek, opereert, dat aspekt hooguit terzijde behandelt.

3.

'...iets veel groters dat veel dichterbij huis ligt: het Springerconcern en het grootste blad daarvan, BILD. Daar was de laatste jaren weliswaar veel over geschreven, maar van wat er omgaat binnen dit krantenrijk dat het politieke en maatschappelijke leven in de Bondsrepubliek meebepaalt en vaak commandeert, is zo goed als niets naar buiten gedrongen. Wat Springer wil en wat hij doet, is bekend en dikwijls beschreven. Maar hij kan het toch niet alleen doen, hij heeft een leger van helpers die de werkelikheid voor hem op maat snijden. Wat zijn dat voor mensen die BILD voor hem maken? Zijn het van die dociele mensen, zijn ze infantiel, zijn het slaven of cynici?

Wie houdt de machine draaiende? Je kunt daar aardig over fantaseren, je kunt je een type voorstellen zoals Heinrich Böll in *Katharina Blum* beschrijft. Maar wie gelooft daarin?' (Verslaggever van BILD, pg. 11).

Wallraff heeft zich in zijn onderzoek willen beperken tot de interne gang van zaken als aanvulling op wat men al weet over het blad. Hij heeft de letterknechten geobserveerd teneinde te begrijpen hoe het mogelik is dat Springer doet wat hij doet. De vergissing is evenwel dat helemaal niet zo duidelijk is, laat staan bekend is hoe een krant als BILD funktioneert en hoe een Springer-koncern mogelik is. Waarop heeft Wallraff een aanvulling gegeven?

'Günter Wallraff (...) is de eerste publicist geweest, die de moed en het doorzettingsvermogen heeft gehad om het BILD-bastion te nemen'. Met deze bewering voegt de nederlandse uitgever van Wallraffs Bild-verslag hem nog meer

pretenties toe. De duitse uitgever zegt: ‘Wij zijn voor het eerst op autentieke wijze aan de weet gekomen hoe BILD gemaakt wordt en ook welke slachtoffers het eist - zelfs onder de joernalisten die er aan meewerken. Wij zijn voor het eerst aan de weet gekomen hoe de lezers worden klaargestoofd, hoe zij niet tot kanonnenvlees maar tot oplagevoer worden gedegradeerd.’

De legertermen in deze citaten geven te denken.

4.

Ook de laatste zin van het zojuist aangehaalde citaat is veelzeggend. Er sluit een opmerking bij aan van Wallraff als hij het gedrag van zijn redaktiechef (Schwindmann) thuis beschrijft: ‘ik mag van geluk spreken dat ik mijn belevenissen hier niet in romanvorm hoef weer te geven. “Boosaardige veronderstellingen”, “overdreven”, “demagogie”, zou men mij verwijten. Ik zou het niemand kwalijk kunnen nemen. Ook ik vind wat er die nacht allemaal is gebeurd overdreven, hoogst pijnlijk en ongepast’. En in een voetnoot citeert hij Egon Erwin Kisch: ‘Niets is verbluffender dan de naakte waarheid, niets is exotischer dan onze directe omgeving, niets is fantastischer dan de feiten.’

Wallraff heeft één argument tegen de literatuur en voor zijn metode: autenticiteit, gebaseerd op ‘ik ben er geweest’ of ‘ik ben het zelf geweest’ (Spoo in het nawoord: ‘hij wilde niet alleen de rol van een Springer-joernalist spelen maar werkelik een Springer-joernalist *zijn*...’) Echtheid is een kwestie van geloofwaardigheid, geloven op gezag - van de auteur en van de feiten. Met een beroep op de waarheid van de werkelikheid, alsof die zonder meer gegeven is, wordt van de lezer eenzelfde bereidheid gevraagd als traditioneel door de literatuur gebeurt. Er zou een (ander) artikel voor nodig zijn om in te gaan op deze bedrieglike scheiding tussen fiktie (fantasie, subjektieve visie, onwerkelik) en nonfiktie (werkelikheid, objektiviteit, informatie: onmiddellik zicht op en inzicht in de realiteit).

5.

Bij bedriegers binnensluipen is een dubbele verdienste. Het zou wel eens kunnen zijn dat Wallraffs Bild-aktie daaraan een belangrijk deel van zijn sukses te danken heeft. Maar wat heeft de aktie opgeleverd? Als ik alleen op het boek afga moet ik vaststellen dat er niets instaat dat ik met enkele afleveringen van Bild in de hand ook niet zelf had kunnen zien. De mogelike tegenwerping dat het verslag niet bedoeld is voor mensen ‘die het al weten’ is een drogreden zolang betwijfeld moet worden of er inderdaad mensen zijn die *het* al weten; dat geldt trouwens voor de behandeling van vele politieke onderwerpen. Men kan er dan al van overtuigd zijn dat Bild een leugenfabriek is, iets anders is te doorzien dankzij welke faktoren en op welke manieren precies het maatschappelik bewustzijn van

grote groepen door een dergelik apparaat geproduceerd en gereproduceerd kan worden. Daarover is tot dusver niet meer dan een fraktie bekend. Ook mag geen argument zijn, wanneer op de oppervlakkigheid van beschrijving en analyse gewezen wordt - en die lijkt me evident - dat het boek door voortijdige ontdekking in haast geschreven moest worden. Die haast werd meer ingegeven door de naderende Buchmesse. Wanneer Wallraff vooraf zegt dat hij 'er niet aan toegekomen (is) om de grote vervalsingen en verdraaiingen van Bild te dokumenteren' is dat al evenmin een sterk punt, het zou juist instruktief geweest zijn te zien hoe de leugenmachine in het groot niet anders werkt dan in het klein.

De enige manier om vast te kunnen stellen of Wallraffs energieverslindende metode in dit geval gerechtvaardigd wordt door zijn resultaten - niet uit etiese overwegingen maar uit het oogpunt van politieke effekten -, is een politieke beoordeling die op meer betrekking dient te hebben dan onmiddellike weerklank, of het nu van lezers, andere kranten of van Springer zelf is.

6.

Toen Wallraff zijn industriereportages schreef, in de jaren zestig, werd de oppositionele beweging nog voornamelik beheerst door intellektuele, universitaire en wereldpolitieke temaas. Er bestond wel aandacht voor de problemen van de arbeidersklasse maar voornamelik in abstrakte zin. Pas na deze periode van revolte heeft de linkse oppositiebeweging in Duitsland zich, ondanks versplintering in zelfbenoemde kommunistiese voorhoedepartijtjes en vergalloperingen naar de zgn. stadsguerilla, gericht op konkrete werkterreinen in eigen land: bedrijven, milieu, onderwijs enz. Kwa onderwerpen lijkt Wallraff een omgekeerde beweging te voltrekken, zijn onderwerpen zijn steeds algemener geworden (waaraan het ontbreken van een eigen werkterrein niet vreemd zal zijn). Ook is er waarschijnlik een samenhang tussen voorkeur voor het aktivisme en het kiezen van spektakulaire objekten. Daardoor ontstaat er een opvallende parallel tussen zijn individueel opgezette aanval op Bild als 'vervalserswerkplaats' en de akties die tien jaar geleden door grote groepen studenten tegen Springer werden ondernomen.

In de toenmalige fase van de studentenbeweging was Springer een demonstratie-objekt waaraan duidelik gemaakt kon worden dat de sociale rust geforceerd was door bedrog en dat de harmonie meer schijn dan werkelikheid was. Studenten zagen wat voor schrikbeeld in de Springer-pers van hun politieke akties werd gemaakt; en ervoeren het effekt ervan aan den lijve wanneer ze door de grote massa, die zij tot solidariteit wilden bewegen, met haat ontvangen werden of - ironies genoeg - met verwijten dat ze niet beantwoordden aan het beeld dat van hen werd opgehangen van alles omverwerpende revolutionairen.

De slogan *Enteigent Springer* had, hoe letterlijk ook bedoeld, vooral symboliese waarde. De kampagne tegen Springer kwam op gang in de zomer van 1967 nadat de student Ohnesorg bij betogingen tegen de Sjah van Perzië door de politie was doodgeschoten. Er werd een tribunaal voorbereid waar lezers over de krant zouden moeten 'oordelen'. Studenten hoopten hiermee mensen in de bedrijven te bereiken. De paas-opstand in 1968, naar aanleiding van een aanslag op Dutschke waarvoor

algemeen Bild-Zeitung met zijn hetzes aansprakelik werd gesteld, bracht de hele kampagne onverwacht in een stroomversnelling.

Globaal gesproken kan gezegd worden dat de akties toen tegen een bolwerk van de bewustzijnsindustrie een belangrijk ferment vormden in een brede politieke bewustwording. Deze werd gevoed door een reeks fundamentele-analyses van de informatievoorziening, van de perskoncentratie, van afzonderlike kranten als Welt, Bild maar ook van Der Spiegel (waarover Enzensberger al jaren daarvoor een vernietigend artikel had geschreven). Om de omvang van de intellektuele aandacht voor bewustzijnsvormende instituties aan te geven is het aardig te vermelden dat er in de periode, 1968-1971 in Duitsland over massakommunikatie alleen al zoon 600 titels van boeken en artikelen te vinden zijn.

Inhoudelik heeft Wallraff daaraan niets toe te voegen. En hij doelde waarschijnlik ook op die hoeveelheid analyties materiaal toen hij zei dat over Springer alles bekend is. Een cynicus kan nu zeggen: maar wat heeft het allemaal uitgehaald, het is intellektuele zelfbevrediging geweest, alles ligt nu in bibliotheken begraven, maar Wallraff daarentegen bereikt in elk geval de miljoenen STERN-lezers en honderdduizenden kopers van zijn boek. We mogen aannemen dat deze lezers anderen zijn dan degenen die indertijd geinteresseerd waren - dat is een winstpunt. Maar krijgen zij meer te horen dan dat de dief gestolen heeft? Bovendien is lezen over de geheimen van de kok natuurlik altijd smakelik. Wallraff is niet kwalik te nemen dat hij op gezonde nieuwsgierigheid inspeelt, hem is evenmin kwalik te nemen dat hij door de publiciteitsmedia uitgemolken wordt, zeker niet dat hij daarvan voor politieke doeleinden profiteert, maar wel dat hij door zich tot spektakulaire aspekten te beperken zo gemakkelijk door de media gekonsumeerd kan worden; hij heeft dat in elk geval niet tegengewerkt door een storende analyse. Wanneer zijn boek desondanks een bredere diskussie heeft uitgelokt is beslissend of deze door het materiaal van Wallraff op de juiste punten gericht is. Maar wanneer hij met zijn verslag niet meer tot stand brengt dan een fonds voor ‘slachtoffers’ van Bild is dit nauweliks anders uit te leggen dan als een echec van tien jaar politieke beweging. Ik geloof niet zo erg in die teleurgang van de linkse beweging waarover vooral joernalisten zich vaak zo vrolik maken, eerder wil ik aannemen dat Wallraff ongewild laat zien hoe kort van memorie de linkse beweging soms is als blijkt dat de resultaten en mislukking van tien jaar geleden, opgenomen in een kollektieve ervaring, nu niet in politieke winst kunnen worden omgezet, en tevens laat zien hoe kortademig links aktivisme is wanneer ze zich zo weinig gelegen laat liggen aan teorie.

7.

Van de vele publikaties uit de jaren 60 over

Bild-Zeitung wil ik er hier één noemen: *Der Untergang der Bild-Zeitung,* het verslag van een onderzoek dat door een kollektief uit de SDS was opgezet ter voorbereiding van de Springerkampagne. Terwijl men bezig was Bild te analyseren op taalgebruik, op de behandeling van diverse temaas (als de Grosse Koalition, vakbeweging, China, Black Power, studenten enz.) ontdekte men dat er al een studie over Bild-Zeitung bestond, zij het dat de analyse uit 1965 gemaakt was in opdracht van het Springer-koncern zelf. Daarin werd met psychoanalytiese begrippen de verhouding van de lezers van Bild en de samenstelling van de krant geformuleerd op een manier die door de tegenstanders niet verbeterd leek te kunnen worden. (Ook Wallraff citeert er uit in zijn Bild-verslag, overigens zonder er veel meer mee te doen dan met de citaten aan te geven hoe cynies Bild joernalistiek in elkaar wordt gezet). Het bestaan van een wetenschappelik receptenboek was voor het studenten-kollektief voldoende reden om vast te stellen dat ‘Springer die wij willen onteigenen, ons eerst onteigend heeft’. De konklusies die allerhaast getrokken werden mogen signifikant heten. Gekonstateerd werd dat de wetenschap korrupt was, dus niet meer langer bruikbaar, en dat zij verraden waren door de Kritiese Theorie, alsof de Springer-onderzoekers echt het krities instrumentarium gestolen hadden en niet gewerkt hadden met een allegaartje van psychoanalytiese begrippen die, theoretisch volstrekt onaanvaardbaar, op kollektieven werden toegepast om de macht van Bild te bewijzen. De konklusie was dat verder onderzoek overbodig was en dat men beter de fabriek in kon gaan (Basisarbeit). Het ongeduld dat tot deze vlucht voor de teorie leidde kon even gemakkelik een ongefundeerd optimisme teweegbrengen, waarvan de titel al blijk geeft, op het moment dat de Mei-beroeringen in Parijs in hun ogen zelfs een automaties einde van Bild- Zeitung beloofde waarvoor al hun moeite niet eens meer nodig zou zijn. Deze politieke kortzichtigheid staat in een schril kontrast tot de vaak treffende observaties die het onderzoek ten aanzien van de inhoud van de krant opleverde; misschien ook weer niet zo merkwaardig als men in aanmerking neemt dat over de politieke, ekonomlese en sociaal-psychologiese funktie van Bild in het geheel van de bewustzijnsvorming niet meer dan vage en algemene noties werden geformuleerd. Maar één ding had men begrepen: onthullingen op zich hadden weinig te betekenen indien niet tevens de machtsvraag werd gesteld.

8.

Wat de verbinding van teorie over algemene maatschappelike ontwikkelingen en detail-onderzoek betreft is Wallraff geen centimeter verder gekomen. De beperking van zijn onderzoeksobjekt mag dan ingegeven zijn door een realistiese beoordeling van zijn mogelikheden het blijft een beperking die elk onderzoeksresultaat vrijwel betekenisloos maakt. Wanneer hij voor de werkwijze van Bild feitelik geen andere benaming heeft dan de term manipulatie valt hij achter zijn voorgangers uit de jaren 60 terug die Bild in elk geval nog zagen als instituut dat een van de uitvoerende organen was van repressieve staatsapparaten. Het begrip manipulatie wordt door een passage als deze alleen nog maar ondoorzichtiger.’ Een Bild-redaktie kun je met recht een professionele vervalserswerkplaats noemen. Men moet het zich alleen niet zo voorstellen dat er een officiële, misschien wel schriftelijke opdracht wordt gegeven

om dit of dat te vervalsen. Er worden ook geen mondelinge aanwijzingen gegeven in de trant van: verzin dat verhaal eens even, of: zuig dat eens even uit je duim. De vervalsing bij BILD ontstaat zogezegd systematisch, zonder dat er een woord aan wordt vuil gemaakt.' (pg.150)

Het begrip manipulatie suggereert teveel dat er gebruik gemaakt wordt van truuks, technieken en bewuste ingrepen door figuren die precies weten wat ze aanrichten bij een massa van onwetenden en misleiden. Het impliceert ook dat de ontmaskeraar tot de verlichten van geest behoort in tegenstelling tot het domgehouden lezerspubliek waarvoor hij als plaatsvervanger optreedt.

Wanneer het uiteindelik gaat om 'slachtoffers van Bild, onder lezers, scribenten en misbruikte nieuwsobjekten, wordt met die aanduiding de moralistiese teneur versterkt ten koste van de vraag of het sukses van Bild misschien minder met domheid of verblinding van de lezers te maken heeft dan met hun politieke en sociale onmacht.

'In zijn verhalen schuilt een macht waaraan hij (de afzonderlike Bild-joernalist) noch zijn lezers zich kunnen onttrekken' (106) Maar wat deze, niet door individuen bewust geproduceerde (aantrekkings) kracht nu precies is en hoe ze mogelik is weet Wallraff niet nader aan te geven. Hij laat zien hoe grof en brutaal de leugenverhalen in elkaar worden getimmerd, maar op de subtiliteit van een stelselmatige beinvloeding heeft hij geen enkele greep. Op z'n minst had hij toch, in plaats van de termen uit de door Bild zelf geënsceneerde analyse van Bild-Zeitung te illustreren, een parallel kunnen aangeven tussen de wijze waarop de artikelen geproduceerd worden, als stukwerk door joernalisten die in haast werkend veelal niet meer dan ruw materiaal leveren waaruit door anderen (de redaktiechef en daarna de centrale redaktie) het gewenste verhaal gebrouwen wordt, én de wijze waarop de behoeften van de lezers tot stand komen, in de eerste plaats namelik door het produktieproces waarin die lezers 'leven', gekenmerkt door dezelfde fragmentatie, arbeidsdeling, onpersoonlijke sfeer, produktiedwang enz. Een dergelijke verbinding zou tot een andere aanpak leiden dan uit te gaan van vage begrippen als onwetendheid, infantiele behoeften en angsten bij het lezerspubliek.

Bovendien kan dan ook niet meer zo gemakkelik gesproken worden over effekten en invloeden van afzonderlike inhoudelike elementen, waar vaak de inhoudsanalyses toe beperkt blijven. In dat verband doet het wat hulpeloos aan wanneer Wallraff zijn schuldgevoel over de door hem als Esser geschreven artikelen in Bild probeert te neutraliseren door er afwijkende details in te smokkelen: 'Het is mijn verhaal niet meer dat de andere dag in de krant staat maar het is toch meer dan wat men gewoonlijk in Bild leest.' (51)

Ook een politieke beoordeling van bewustzijns

vorming en -misvorming zou gebaseerd moeten zijn op inzicht in de wijze waarop ervaringen en meningen tot stand komen en zich manifesteren (wat niet hetzelfde hoeft te zijn). Elke vereenvoudiging op dit punt leidt niet alleen tot een konstruktie van onbetrouwbare hypotesen maar ook tot illusies in politieke akties. Op z'n minst moet men er rekening mee houden dat meningen zelden veranderen door argumenten alleen, dat een verandering van visie alleen tot stand kan komen als de ‘waarheid’ hanteerbaar is - informatie moet in de ervaring kunnen worden opgenomen en er moet een reële mogelikheid zijn de konsekwenties van nieuwe informatie op zich te nemen. Omdat die mogelikheid er voor de meeste mensen niet is ontwikkelen zij kontrareakties die altijd meer inhouden dan de letterlijke betekenis van onwil, behoudzucht en aggressie.

Het is daarom lichtelik idyllies te veronderstellen dat het rechtzetten van leugens alleen al toereikend is om mensen de ogen te openen. Wallraff schijnt daarvan uit te gaan. Al in *Neue Reportagen* (1972) schreef hij een aantal ‘Gegengeschichten zur Bildzeitung’ waarin hij verhalen van Bild konfronteerde met de ware toedracht van de zaak. Uiteraard heel nuttig, maar enigszins kortzichtig als verondersteld wordt dat bedrog en werkelijkheid zo duidelik te (onder)scheiden zijn. (Ook hier: de opvatting over de taalweergave houdt een opvatting over de werkelikheid in). De tegenberichten worden besloten met de volgende mededeling: ‘In een koncern in Hessen publiceerde de voorzitter van de personeelsraad in het mededelingenblad voor de arbeiders voortdurend de tegenberichten bij Bild-Zeitung. Bij een recente enquete blijkt dat van ongeveer 1500 arbeiders nog maar 35 Bild zijn blijven lezen. Alle anderen waren zich bewust geworden dat Bild alles doet behalve hun belangen vertegenwoordigen.’

9.

Het enige echt interessante aan het Bild-boek is Wallraffs persoonlike ervaring. De identifikatie met de Bild-joernalist waartoe hij zichzelf gedwongen heeft bezorgde hem binnen de kortst mogelike tijd problemen met zijn eigen identiteit. Het beangstigt hem in hoe korte tijd de aanpassing zich volstrekt, na vier maanden begint hij al een vreemde voor zichzelf te worden en hoort hij zichzelf *wij* zeggen als hij het over de redaktie heeft. Pijnliker is misschien nog dat hij al snel de betere is in het sinistere gezelschap. ‘Het was een onwaardige vertoning’, schrijft hij na een misselike opdracht te hebben uitgevoerd ‘nu ik er van een afstand op kan terugkijken, kan ik niet meer begrijpen dat ik zo volledig tegen mijn eigen gevoel in heb kunnen handelen en functioneren.’ (48/9) Als er iets duidelik wordt door deze inleving/inlijving is het wel de ‘Sprachregelung’ waaraan de joernalist, zoals later de lezer, onderworpen wordt. Wallraff vermijdt een konklusie wanneer hij heeft vastgesteld hoe snel en hoe vaardig hij de taalgehakt van Bild leert produceren. Gezegd moet evenwel worden dat het zelfs de sporen in het verslag heeft achtergelaten als hij bvb alineaas als deze schrijft: ‘In Schwindmanns eikenhouten boekenkast staat het verzameld werk van Thomas Mann. Naast boeken van Simmel. Thomas Mann is zijn lievelingsschrijver, heeft hij Alf eens verteld. Wat een tegenstrijdigheid. Thomas Mann tegenover het infantiele gebrabbel en de platvoersheid van Bild. Waar geen bijgedachte en geen

bijzin wordt toegelaten. Waar slagwoorden worden gebruikt als knuppels. Waar met vooroordelen en stereotypieën in het onderbewustzijn van de massa wordt ingebroken. Waar gevoel, inzicht en hoop door valse getuigenissen geëxecuteerd worden.' (29) En ook in de struktuur van het boek zijn echoos waarneembaar: korte inkijkjes, uiteenlopende voorbeelden associatief aaneengeregen.

Misschien is de hypotese gewettigd dat de stijl van schrijven=denken van Bild een uitzondering is wat de onverhuldheid ervan betreft maar anderzijds niet meer is dan een variant van het schrijven=waarnemen dat inherent is aan alle joernalistiek die de werkelikheid in overzichtelijke *verhalen* wil weergeven. Minder algemeen gesteld: de grofheid van middelen waarmee Bild werkt wekt de indruk alsof we met een exces te maken hebben dat hoognodig bestreden moet worden, voor een strategie op het gebied van de openbaarheid is het echter belangrijk te stellen dat dezelfde vervalsingen als zo ostentatief bij Bild gepleegd worden hoogstwaarschijnlik hetzelfde patroon vertonen, zij het veel eenvoudiger, als in alle andere redaktieburoos van kranten en andere massamedia. *Die Zeit* is wellicht een minder dankbaar objekt van onderzoek maar niet minder belangrijk.

Maar zoals Wallraff steeds minder het *gewone* kapitalisme is blijven beschrijven, heeft hij ook wat de industrie van meningen betreft gekozen voor het buitensporige. Dat slaat in de publiciteit ongetwijfeld beter aan maar hoeft politiek nog helemaal niet het gunstigste aangrijpingspunt te zijn.

10.

De akties tegen Springer in de jaren 60 hebben weliswaar weinig uitgericht tegen de macht van het koncern, maar ze hebben belangrijke lessen opgeleverd voor degenen die er bij betrokken waren. Men had de verstrengeling van de diverse private en openbare machtsorganen aan het werk gezien en daaruit kunnen opmaken in welk verband de kommerciële meningsproduktie funktioneert. De materialiteit van meningen en maatschappelijke beelden was evident geweest. Een van de strategiese konklusies moest zijn dat manipulatie, daar ze niet eenvoudig de uitvoering van een plan van verborgen verleiders is, niet door ontmaskering te bestrijden is.

Wallraff lijkt niet in deze lijn verder gegaan te zijn. Was dat wel het geval geweest, hij zou niet eens aan deze onderneming begonnen zijn. Nu hij het wel gedaan heeft is daar, behalve de relativerende opmerkingen die ik hierboven gemaakt heb, bij wijze van positieve beoordeling van te zeggen dat het in de eerste plaats misschien niet eens een onthullende laat staan ontledende aktie is geweest maar een symboliese, plaatsvervangende demonstratie (zeker nu zijn werk zo snel is afge-

broken).

Symbolies in meerdere opzichten. Allereerst demonstreert Wallraff de konsekwenties van zijn metode als opererend schrijver in het hoofdkwartier van de bewustzijnsindustrie, hij overschrijdt de grenzen van wat een individuele schrijver/reporter normaal kan doen. Daarmee demonstreert hij tevens wat een individu - of het nu als joernalist of als lezer is - tegen een dergelik massief medium vermag, dat hij niet bij voorbaat machteloos hoeft te zijn; de rabiate en hardnekkige wijze waarop Springer terugslaat en zich aanvallend verdedigt bewijst in elk geval haar onzekerheid ondanks haar macht. En misschien zal zijn aktie vooral de macht van Bild bewijzen, zoals zijn boek inhoudelik al heeft gedaan.

Zonder te kunnen weten wat de reeks van processen gaat opleveren ook zonder te weten wat Wallraff verder nog in deze Bild-zaak voor schrijfplannen heeft, geeft het symboliese aspekt van zijn onderneming aanleiding tot vergelijking met een soortgelijke affaire bijna vijftig jaar geleden, nl. het proces dat Brecht voerde met een filmmaatschappij over de verfilming van zijn Driestuiversopera. Brecht deed hiervan verslag in *Driestuiversproces* (nederl. vertaling 1975 SUN). De inzet van het proces was de rechtspositie van de auteur: kon hij verhinderen dat er van zijn script een film gemaakt werd die in strijd was met de opzet ervan. Ofschoon hij wist dat hij tegenover het kapitaal van de filmmaatschappij, dat gesteund werd door de rechtspraak, als individu machteloos was ging hij de publieke konfrontatie toch aan om te laten zien met welke middelen openbare instellingen (rechtbank, pers) de macht van een ekonomiesbedrijf beschermen. In dit geval vooral interessant omdat er met ideologiese en kulturele begrippen moest worden gewerkt. Brecht noemde zijn proefondervindelike konfrontatie met een kultureel instituut een ‘sociologies experiment’ dat hij alsvolgt definieert:

‘Wij spreken van een “sociologies experiment”, wanneer door gepaste maatregelen (een gepaste houding) de tegenspraken worden geprovoceerd en waarneembaar gemaakt die aan deze maatschappij inherent zijn. Een dergelijk sociologies experiment is tegelijkertijd een poging om het funktioneren van de “kultuur” te begrijpen. Er wordt een kollektief denken in gang gezet, en het speelt zich af volgens een bepaalde rolverdeling. Het gaat bijna letterlijk om een denkproces. Het onderzoeksmateriaal is hier levend, het funktioneert, en is niet louter objekt van beschouwing. De onderzoeker zelf leeft eveneens, niet buiten maar binnen de ontwikkelingsprocessen. Het sociologies experiment is een procédé dat de mogelijkheid biedt om de “algemene toestand” in zijn *ontwikkeling* te laten zien. (...) Het sociologies experiment maakt de maatschappelijke antagonismen zichtbaar *zonder ze op te lossen*. De rechterlijke macht en ook de pers zouden systematies en op grote schaal bij het opzetten van sociologiese experimenten betrokken moeten worden. Daar de officier van justitie in de burgerlijke staat op generlei wijze de belangen van de gemeenschap vertegenwoordigt, en daar de belangen van het benadeelde individu tevens de belangen van de grote massa's zijn, kunnen juist rechtszaken gebruikt worden om de dieperliggende, minder zichtbare sociale processen, die voortdurend aan het werk zijn en die de burgerlijke praktijk vormen, tot het bewustzijn van het publiek door te laten dringen. Het begrijpen van het sociologies experiment betekent “greep krijgen”. Het komt niet tot stand op grond van alleen maar kijken, het eindigt evenmin met het tot stand komen van een zienswijze. Konkrete ervaring dient hier de werkbasis te zijn.’ (Driestuiversproces, pp62-65)

Bij Wallraff gaat het, of dit nu van te voren gepland en ingekalkuleerd is of niet, om een vergelijkbaar aanschouwelike konfrontatie. Daarvoor is het verslag niet meer dan een aanleiding. Wat nu in het geding komt is de vraag of Wallraff dezelfde metoden als door Bild gebruikt worden op Bild-Zeitung zelf mag toepassen, of anders geformuleerd: slaagt Springer erin anderen zelfs juridies te (laten) verbieden wat hij aan zichzelf voorbehouden heeft. Als het sociologies experiment tot een dergelik leerproces leidt komt Wallraffs Bild-verslag ook in een ander politiek licht te staan. Zijn individuele strijd tegen het massamedium is in zijn verslag een mislukking. Ook al zijn lessen in vervalsen altijd nuttig, het eventuele nut ervan wordt volledig ongedaan gemaakt door de nederlaag die hij -impliciet- heeft moeten erkennen: *in* het koncern was hij volstrekt machteloos én sprakeloos, wat zijn neerslag in het boek gevonden heeft, helaas zonder al te veel reflektie. Als aktie *van buitenaf,* waarvoor het verslag 'brandstof' is, zal zijn sociologies experiment slechts voor een klein deel van Wallraff afhangen, al heeft hij nog wel huiswerk te verrichten: daarover een boekje opendoen dat wèl teoretles gefundeerd is. Tenslotte wil ik nogmaals Brecht aanhalen om aan te geven wat de konsekwenties zijn van Wallraffs literaire ontwikkeling in de richting van 'publiciteitsbewerking' waarvoor het schrijven nog slechts een onderdeel is. 'Daar het tenslotte om grote instellingen als pers, rechtbank enz. gaat, is voor dit soort experimenten een bedrijf nodig, dat systematies en volgens een interne werkverdeling te werk gaat om datgene wat te zien is voor iedereen zichtbaar te maken. De hele schrijverij wordt immers, omdat ze door individuen wordt bedreven, steeds twijfelachtiger.' (p.8)

Literatuur in Latijns Amerika 4 Uruguay
Door Barber v.d. Pol
Met een inleiding van Anton Constandse
Uruguay|Tupamaros en terreur

Uruguay is naar verhouding in Latijns-Amerika een klein land. Het had vijf jaar geleden drie miljoen inwoners. Het is sinds de militaire staatsgreep van 27 juni 1973 volkomen ontwricht en mismaakt. De basis is gebleven: een kaste van grootgrondbezitters op een dunbevolkt land met een steeds meer gemechaniseerde landbouw en veeteelt. Tachtig procent van de bevolking woont in de steden, vooral in Montevideo en de kuststrook van de Rïo de la Plata, tegenover Argentinië. Doordat het een twistappel is tussen dit land en Brazilië kon het onafhankelijk blijven, maar het is thans een satelliet van Brazilië, met goedkeuring van de Verenigde Staten. Zijn voornaamste exportproducten - voor een groot deel bestemd voor Europa - waren altijd vlees, wol, huiden en granen. Voor bewerking en uitvoer daarvan waren koelhuizen, slachterijen, handelshuizen, banken, transportbedrijven, dienstpersoneel nodig. Vanouds waren de *blancos* de partij van de landheren, maar sterk vertegenwoordigd in de steden. De *colorados* (‘roden’) vormden de bourgeoisie, nauw verbonden met de grootgrondbezitters. Maar een fractie van deze *colorados*, onder de inspiratie van de familie Batlle, heeft zich in het eerste kwart van deze eeuw verzekerd van de steun van vele arbeiders en bedienden, door een verzorgingsstaat te scheppen met allerlei sociale voorzieningen. Nog tien jaar geleden waren 250.000 mensen in overheidsdienst en ze kenden minimumlonen, vacantiegelden, ziekteverzekering, kinder-toeslag enz. zodat de privé-ondernemers soortgelijke regelingen moesten treffen. De twee grootste partijen hadden behalve hun *lema* (devies, programma) ook aparte onderafdelingen met *sublemas,* waardoor de keuze uit candidaten groot was. Van 1951 tot 1966 kende men ook geen staatshoofd, maar aan de top een *colegio* van negen leden. Men placht het land te vergelijken met Zwitserland, hoewel de economische basis eigenlijk semi-feodaal bleef. De *colorados* regeerden van 1865 tot 1973, met uitzonderinq van *blanco-regeringen* van 1958 tot 1966.

Aan de waan van een idylle is een einde gekomen door een economische crisis (sinds 1957) het verzet der bezitters tegen de macht van arbeiders, o.a. tegen hun vakbond CNT, en de angst voor socialisme. Radicale arbeiders hadden wel eens bedrijven bezet, vaak gestaakt, maar de economische moeilijkheden en een vreselijke inflatie (dus loondaling) dreven hen tot groter verzet, vooral na 1960. Aan die oppositie werd uiting gegeven door een Beweging voor Nationale Bevrijding (MLN) meer bekend onder de naam van Tupamaros, zo genoemd naar opstandige Peruaanse indianen uit de achttiende eeuw. Ze voerden met kleine, bewapende groepen een stedelijke guerrilla, om het gezag te ondermijnen door bankovervallen, ontvoeringen, bezetting van politieburo's en administratieve centra. Maar een sociale revolutie konden ze niet ontketenen, hoewel hun gematigde programma (grondverdeling, coöperatief produceren, medezeggenschap, redding van koopkracht, civiele vrijheden) voor velen aantrekkelijk was. Tot hun ongeluk brachten ze nabij, wat ze wilden vernietigen: de beslissende macht van landheren en officieren. En na de economische crisis begon het woeden der militairen.

In 1971 gaf president Pacheco Areco aan de generaals opdracht, de Tupamaros te likwideren. Het jaar daarop stelde zijn opvolger Bordaberry de 'staat van binnenlandse oorlog' in. Reeds in september 1972 werd de Tupamaros-leider Raúl Sendic gearresteerd. Maar de officieren wilden beloond worden en op 27 juni 1973 maakten ze zich geheel meester van de macht, met de steun van de Braziliaanse fascisten en de Amerikaanse ambassade. In naam bleef nog de president.

De democratie had het gevaar opgeleverd, dat het systeem grondig zou worden hervormd, en daarom moest die democratie verdwijnen... zoals enige maanden later in Chili. Bij de verkiezingen van november 1971 was een *Breed Front* (Frente Amplio) naar voren getreden. Daartegen en tegen de Tupamaros begon een fascistisch *Eskader des Doods* politieke moorden te plegen. Later zou zich daarbij de MMM voegen, verwant aan de Argentijnse AAA. Na 27 juni 1973 begon een onbeschrijflijke terreur, met ontbinding van vakbonden en partijen, massa-arrestaties, martelingen, uitbuiting. Een grote rol speelde generaal Vadora, zoals in Chili zijn collega Pinochet. Bij honderdduizenden vluchtten intellectuelen en linkse arbeiders. Maar als ze heul zochten in Argentinië werkten daar de fascisten en de politieke politie samen met hun Uruguayse collega's: het regende er arrestaties, mishandelingen, uitleveringen, en moorden op uitgeweken Uruguayos. De dood van de zeer gematigde senatoren Michelini en Gutiérrez Ruiz wekte in 1976

verbijstering. Het jaar daarop telde men in Uruguay zelf zevenduizend politieke gevangenen, onnoemlijk veel gevallen van ‘wetenschappelijke foltering’, een geterroriseerd en verarmd volk, op de puinhopen van het vroegere bestel: de medeplichtige president Bordaberry had zijn eigen graf gegraven: hij werd in juni 1976 zelf ook afgezet en door een volslagen marionet der generaals vervangen. Sinds 1973 is er een Nationale Veiligheidsraad, die het land militair bestuurt, alsof het regime in oorlog is. En dat is het: met het eigen volk!

Uruguay/Barber van de Pol

Getuige uitlatingen in de pers is de nieuwigheid een beetje af van de Latijnsamerikaanse boeken zoals die bij ons overkomen. De aandacht is verflauwd en dat is op zich best, want dan kan ze zich weer op iets anders richten. Als men de Latijnsamerikaanse literatuur maar zonder in amechtige superlatieven te vervallen, als iets volwaardigs blijft beschouwen en niet ineens de producten van een heel continent tot een modegril degradeert. Dat gebeurt hier en daar en gemakshalve worden alle landen en individuen onder één, zij het wisselende, noemer gebracht. Ik zou willen benadrukken dat er weliswaar verbindende factoren (taal, geschiedenis) zijn die het spreken over ‘een’ Latijnsamerikaanse literatuur rechtvaardigen, maar dat ‘de’ Latijnsamerikaan niet bestaat. U zult hem niet vinden, evenmin als ‘de’ gewelddadige Columbiaan, ‘de’ snobistische Argentijn, ‘de’ evenmin als ‘de’ gewelddadige Columbiaan, ‘de’ snobistische Argentijn, ‘de’ eenzame Mexicaan. Het is zeker in dit stadium goed eens achter de schijnbare eenheidsfaçade te kijken.

Eén van de minst karakteristieke landen van Latijns-Amerika is Uruguay. Het telt ruim drie miljoen inwoners, voor negentiende blanken, voor de rest mestiezen, en ligt aan de brede Rio de la Plata, een rivier die het scheidt van Argentinië. De boottocht Montevideo - Buenos Aires is altijd erg in trek geweest bij de schrijvers van de Banda Oriental, zoals Uruguay ook wel wordt genoemd. De Uruguayaanse schrijvers hebben in voortdurend contact gestaan met Buenos Aires en waren er dikwijls in zekere zin van afhankelijk. In *De droom van de helden,* zojuist in het Nederlands uitgekomen, laat de Argentijnse schrijver Adolfo Bioy Casares één van zijn personages opmerken: ‘Ach, als je de Uruguayane moet geloven komt alles wat Argentijn is daar vandaan, van Florencio Sánchez tot Horacio Quiroga’. Dit is een grapje, een plagerig grapje van Boiy Casares, want zowel Sánchez als Quiroga, bij ons inderdaad opgenomen in de bloemlezing *Meesters der Argentijnse vertelkunst*, zíjn Urugayanen. Wel was het in Argentinië dat veel van hun werk tot stand kwam en voor het eerst werd uitgegeven. Zij zijn maar enkele voorbeelden uit een lange reeks schrijvers - met voorop de befaamde trits Lautréamont, Supervielle, Laforgue - die de laatste eeuw hun ontplooiing buitengaats zochten. Deze tendens heeft zich tot en met Onetti voortgezet en werd recentelijk noodgedwongen weer opgenomen wegens de politieke omstandigheden in Uruguay. Alleen is Buenos Aires begrijpelijkerwijs niet meer het toevluchtsoord bij uitstek.

Over de reden van de veelvuldige aftocht is van meerdere kanten met eensluidende conclusies gespeculeerd. Het heet dat Uruguay domweg niet inspirerend genoeg was. In tegenstelling tot de meeste andere landen van het continent vormde het een gezapige voedingsbodem. Er waren geen brandende sociale thema's: geen onderdrukte indios

- sowieso vrijwel geen indios -, geen al te grote armoede, geen omstreden oliën of ertsen, geen schrijnend percentage analfabeten, geen repressief leger, geen natuurrampen. Er heerste decennia lang een rustige, wat muffe sfeer en dat zou ook de reden zijn dat Uruguay wel korte verhalen en gedichten leverde, maar zelden stof bood tot romans. De theorie die hieraan ten grondslag ligt doet ook in Nederland opgang om de malaise in de romankunst te verklaren.

De tweede omstandigheid die Uruguay een weinig inspirerend land voor schrijvers maakte, is een heel praktische: er waren te weinig uitgevers en lezers. Vooral het uitbrengen van een roman was een onmogeijkheid; voor een kort verhaal of gedicht was in een krant of tijdschrift vaak wel plaats. Hoe het ook zij: Uruguay was altijd een land van verhaalschrijvers en dichters.

De eerste ‘creatieve’ schrijvers komen op in de tijd rond de eeuwwisseling. Voorheen waren er de gebruikelijke academische en romantische scholen die zo getrouw mogelijk de mode in Europa navolgden. Een nationaal fenomeen was Zorrilla de San Martïn die in statige canto's God, vaderland en gezin berijmde. De generatie die rond 1900 begint te publiceren levert betrekkelijk vrijgevochten, eigenzinnige mensen op die liever tegen de officiële kunstnormen aanschoppen dan ze te eerbiedigen. Een virtuoos uit die tijd is Herrera y Reissig. Destijds was hij een gewaagd, anarchistisch dichter, maar als we zijn werk nu lezen, blijkt dat hij het ideaal dat hem mogelijk voor ogen zweefde, het ‘de zwaan (poëzie als puur esthetisch genoegen) z'n nek omdraaien’, niet afdoende verwezenlijkt heeft. Zijn in klinkend rijm gevatte sonnetten vol ‘glimlachen van topaas’ en ‘onschuldige dageraden’ zijn verouderd mooi. Dat ze hun charme niet missen, moge blijken uit het slot van het sonnet *Zwarte ogen* dat hier als een willekeurig voorbeeld (niet in rijm!) volgt: *Al hebben ze me verraderlijk gewond / met hun stekende vonken, / geef me bij God die mooie / ogen die ik heb liefgehad / om daarmee, ai, de doodskist te bekleden / van je vergetelheid.*

Een curieus boek, zeker voor die tijd, is *Ariel,* van José Enrique Rodó. Het is een discursief werk waarin een leraar, in een rede tegen zijn pupillen, wijst op het gevaar van de Noordamerikaanse (culturele) infiltratie en pleit voor handhaving van de oude Griekse en Christelijke waarden: een eerste, wat aristocratische, uiting van *anti-yankee* sentimenten met visionaire blik. Dé grote toneelschrijver

uit die tijd is Florencio Sánchez, de spreekbuis van de kersverse middenklasse die met de toevloed van immigranten was opgekomen. Zijn realistische zeggingskracht is zo groot dat tientallen jaren later de critici nog zouden smachten naar een nieuwe Florencio Sánchez. Een bizar schrijver, iemand die de toets der tijd heeft doorstaan, is de eerder genoemde Quiroga die met zijn griezelverhalen à la Poe of De Maupassant een ongekende introspectie toepaste. Zijn werk zit vol bitterheid, zelfmoord is een belangrijk thema, een thema dat ook zijn eigen leven bepaalde. Eén van de zeldzame romanschrijvers uit het begin van de eeuw is Carlos Reyles, Balzac-achtig, hooggestemd, vooral van historisch belang omdat hij voor het eerst de 'stad' in de focus noemt.

De zogeheten generatie van 1900 werd verlevendigd door de activiteiten van twee onstuimige dichteressen. Vooral Juana de Ibardourou was (en is) een begrip, wat blijkt uit haar bijnamen *Juana de América* en *madre* (moeder). Tot in 1969, haar 'gouden bruiloft met de literatuur', zoals de Latijnsamerikanen het zo mooi rethorisch kunnen zeggen, straalt zij een niet kapot te krijgen, eeuwige verliefdheid op het leven uit. Het is niet alles rozegeur en maneschijn in haar werk, er zit ook wel nacht, pijn, eenzaamheid in, maar het roezige, later meer moederlijke, prediken van vrede en liefde was een constante en sprak velen aan. Zij glipte met haast simplistische eenvoud en warmte tussen alle opkomende -ismen door. Delmira Agustini is uit de modernistische school van de Nicaraguaan Rubén Darío en vertoont ondanks haar kwaliteiten de euvels waartoe deze zoekende stroming gemakkelijk leidde: onnodig exotisme, veel ornament, vermijding van het gewone, weinig substantiëels. Bij haar is het verlangen té voelbaar om af te rekenen met oude bombarie. Agustini is vooral belangrijk geweest vanwege haar nieuwe 'pictorale' technieken (zij werkt steeds met de kleuren wit, blauw en rose) en het bij vlagen pantheïstisch erotisme dat dichters na haar zou beïnvloeden.

Deze levendige generatie (geen groep, het waren vaak onbekenden voor elkaar) kreeg geen adequate opvolging. De schrijvers die rond 1920 opkomen borduren voort zonder werkelijke verrijking. Integendeel, het gezichtsveld wordt er benauwd, de vorm te gelijkmatig. Wat vooral floreert is een door en door persoonlijke incrowdkritiek, van een soort dat vermoedelijk alleen in tijden van impasse gedijt. Het is in het algemeen een uitgebluste tijd. De welvaart die in Uruguay, evenals in het klassieke voorbeeld Argentinië, na de Eerste Wereldoorlog sterk was toegenomen neemt weer af. De politiek wordt demagogisch met leuzen als 'laat ieder Uruguayaan ontwikkeld en dapper zijn'. Uruguay wordt sinds de dood van Battle (1929) wel het 'Zwitserland van Latijns-Amerika' genoemd vanwege overeenkomsten in het politieke systeem, maar al gauw blijkt de democratie hol: in 1933 pleegt Terra zijn staatsgreep. Nationalistische, in Argentinië - waar Roberto Arlt de groeiende pessimistische stemming vastlegt in teksten die veel invloed zouden hebben - zelfs nazistische groeperingen steken de kop op. De wereldeconomie is met de crash op de beurs van New York ingezakt en als in 1936 in Spanje de Burgeroorlog uitbreekt, is de crisis evident.

Guana de la América

De literatuur in Uruguay móest veranderen, want ook het herstel van de democratie of liever: oliarchie (in 1942) verdraagt voortzetting van de verfijnde, nostalgische traditie niet. Schrijvers die voorheen wereldvreemd zaten te mijmeren over God weet wat voor landelijk geluk, schrikken en duiken schuw de grote stad in. Zij voelen zich niet langer cultuurdragers, maar outcasts. In 1940 zal Juan Carlos Onetti dit gevoel van ontgoocheling verwoorden: ‘Ik schilder een groep mensen die representatief zijn voor een generatie, onverschillige individuen die hun geloof en interesse in hun eigen lot verloren hebben’. Santa Maria, het fictieve stadje dat centraal staat in veel van Onetti's werk, een Platensische pendant van het Yoknapatawpha van de door Onetti tot op het plagiaat of bewonderde Faulkner, ademt een sfeer van manische depressie, vaak gesymboliseerd in de vorm van een druilerige regen. Het is stroeve literatuur vol herhaling, vol opgehoopte pijn. De handeling is vrijwel plotloos, het gebodene is vooral een monotone reeks tot in detail beschreven situaties en gebaren.

In *De werf* (1960), Onetti's meesterwerk, dat binnenkort in Nederlandse vertaling uitkomt, is Larsen - zelfs in naam een vreemde - de hoofdpersoon. Het is een dikke man van middelbare leeftijd, benauwd voor de ouderdom en de

dood, huilerig voor het ‘echte’ leven, hunkerend naar een ooit, even, ervaren geluk. Samen met anderen, via een afgesproken leugen, probeert hij de leegte op te vullen met het beheer van een allang lamgelegde scheepswerf, die door een criticus eens is betiteld als een ‘antikerk’ met Larsen als ‘hogepriester van de wanhoop’. In communicatie gelooft Larsen/Onetti niet, ook zijn vrijage met twee vrouwen is vooral een kramp om de leegte op te vullen, of juister: om zich bij de leegte aan te passen. Van opstandigheid is in *De werf* geen sprake, meer van een noodkreet. Het is een zwaarmoedige roman over eenzaamheid in een onbehaaglijke wereld.

Toen in 1939, uiteraard in Buenos Aires, Onetti's eerste werk uitkwam, was het literatuurbedrijf in Uruguay praktisch drooggevallen. Wel voelden verschillende mensen de drang daar verandering in te brengen. Er werden piepkleine uitgeverijtjes opgericht, er werd veel vertaald (onder meer Faulkner), er kwam een onafhankelijke schrijversbond, er was veel kritiek op nationalisme en bureaucratie. Via nieuwe literaire rubrieken, ook op de radio, werd gepoogd een lezerspubliek te kweken, want dat ontbrak langzamerhand. De generatie schrijvers die rond die tijd opkomt, is wel de ‘generatie van de tijdschriften’ genoemd, want het aantal bladen dat wordt opgericht is aanzienlijk. In 1939, een belangrijk jaar voor de Uruguayaanse literatuur, wordt het politiek-culturele blad *Marcha* opgericht, onder directie van Carlos Quijano, met medewerkers als Onetti en Espínola. Het heeft tot voor kort bestaan. In 1974 werd het opgeheven toen het regime een door het tijdschrift bekroond verhaal van Nelson Marra (*De lijfwacht,* De Revisor, juli 1974) subversief en pornografisch achtte. Schrijver en juryleden, onder wie Onetti, werden gevangen gezet. Toen Onetti vrij kwam is hij naar Spanje gegaan.

Marcha had van meet af aan veel belangstelling voor de Derde Wereld-problematiek, maar volgens Emir Rodríguez Monegal, een vooraanstaand Uruguayaans essayist, was het blad zó abstract en vaak zó eenzijdig dat het paradoxaal genoeg de lezers kans te over bood op excapisme. De zelfde Rodríguez Monegal richtte *Número* op, waaraan later Benedetti zou meewerken. Een derde vooraanstaand tijdschrift, *Asir,* was in tegenstelling tot de beide andere niet in Montevideo gevestigd, maar het accent in de literatuur was intussen wel blijvend op de hoofdstad komen te liggen. Naast deze inspanningen in het land zelf, had het literatuurbedrijf in Uruguay in de jaren dertig en veertig een aantal oplevingen van buitenaf kunnen ondergaan. Maar zowel de Spaanse vluchtelingen in de Burgeroorlog, als de Argentijnen die de wijk namen voor het peronisme, gingen het voorbij. Zij kregen elders betere faciliteiten en vestigen zich respectievelijk in Argentinië, Chili, Mexico, waar ze hun activiteiten gingen ontplooien.

Kwalitatief gezien was de zogeheten ‘generatie van 1945’ een magere. Er waren nog altijd meer critici dan schrijvers. Er werd nog altijd veel afgekeken van schrijvers die op een dood spoor zaten. In selecte kring gaf Onetti een grote stoot. Hij introduceerde nieuwe thema's, nieuwe personages, nieuwe stijlmiddelen. En wat belangrijk was: hij bleek daarmee in staat een *roman* te schrijven die speelde in een *stad*. De moeite van andere, doelbewuster, baanbrekers sorteert vooral effect wanneer zij functies gaan bekleden van waaruit ze gemakkelijker nieuwe impulsen aan het literatuurbedrijf kunnen geven. Zo krijgt Pivel Devoto als directeur van het Historisch Museum de gelegenheid de Biblioteca Artigas op te zetten, een fonds dat in principe alle Uruguayaanse klassieken omvat. Anderen gaan kritieken schrijven voor veelgelezen bladen en bereiken zo meer mensen. Op een gegeven moment komt er

zelfs een volwaardige uitgeverij, *Alfa*, waar ook Onetti zal publiceren. Dat het hangen en wurgen blijft spreekt vanzelf, al was het alleen al omdat de financiële status van de meeste schrijvers meer dan slecht was. *Marcha* zal bijvoorbeeld haar literaire medewerkers pas in 1946 een geldelijke tegemoetkoming gaan geven. En een schrijver als Benedetti, toch een seller van jewelste naar Uruguayaanse begrippen, moet er van alles bij doen om een minimumloon bijeen te schrapen.

Benedetti is de jongste van zijn generatie en tevens de vruchtbaarste. Er is geen genre dat hij niet beoefend heeft. Men kan er over twisten of hij als (prozaïsch) dichter, als verteller of als romanschrijver het geslaagdst is. Ik prefereer zijn verhalen waarin hij spanning weet te creëren tussen een droge stijl en onderhuidse woede. Zijn bekendste roman. *La tregua* (1960), het dagboek van een pensioenrijpe ambtenaar die op de valreep een tragische liefde opvat voor een jongere vrouw, is evenals zijn poëzie te expliciet, te explicerend en misschien daardoor te sentimenteel. Benedetti registreert veelal situaties uit het dagelijkse leven van kantoormensen, met hun frustraties en machteloosheid binnen het bureaucratische bestel. Het hierbij afgedrukte *Het budget* (1949) is zo'n verhaal dat vaag Kafka in gedachten roept maar waarvan de schrijver, anders dan bij Kafka, een betrokken *getuige* is.

Over de Uruguayaanse dichtkunst tussen omstreeks 1920 en 1945 is wel spottend opgemerkt dat ze veel verzen omvat maar weinig poëzie. Bijna alle dichters streefden naar visuele pracht en technische perfectie. *Poesía culta* heet dat in het Spaans, en inderdaad: beschaafde poëzie. Grote buitenlandse voorbeelden zijn Rilke en Valéry, maar hun peil wordt bij lange na niet gehaald. Sinds het begin van de eeuw is de thematiek steeds verder versmald en de toon meer tobberig en klagerig dan persoonlijk geworden. Er is nauwelijks een dichter die iets als universele zeggingskracht bezit. Wat met verbluffende eenvormigheid op je af komt als je een reeks dichters uit die tijd doorneemt is het vergankelijkheidsbesef verpakt in een veel te zondags jasje. Hoe te leven?, hoe de dood in het leven het hoofd te bieden?, is de vraag die almaar terugkomt. Zie een willekeurige greep beginregels: ‘Zinloze reiziger, pelgrim / van de hellen ben ik, in tranen, in nevel...’ (Ricardo Paseyro), ‘Ik weet niet waarom ik vanmorgen zal sterven’ (Medina Vidal), ‘Als een bloem / die zinkt in het water / is het heden’ (Carlos Flores). De eenzaamheid, verstilling, seizoenen zijn niet van de lucht. Natuurlijk is niet iedereen precies het zelfde,

de één is een aardse moedhouder, om met Annie Romein-Verschoor te spreken, de ander zoekt troost in de religie, soms, heel soms, breekt er zowaar een straaltje ironie of humor door de dodelijke ernst heen.

In 1937 maakte de Argentijn Brughetti een selectie die het kaf van het koren moet scheiden. *18 dichters uit Uruguay* heet de bloemlezing en het spreekt vanzelf dat er nogal wat onder de tafel verdwijnt. Het Uruguayaanse poëtendom is geschokt. Gezaghebbende namen zoals Sabat Ercasty en Oribe, nog van de generatie van 1900, worden niet eens vermeld. Sommige dichters die wél de eer hebben in de bloemlezing te flaneren, krijgen een strenge kanttekening mee.

Het maatschappelijk bewustzijn dat aan het eind van de dertiger jaren overal doorbreekt, heeft ook invloed op de poëzie. Sommige dichters proberen (lukken doet het niet altijd) met sleetse rethoriek en chic exhibitionisme te kappen. Favoriet als thema blijft de levenspijn, vermoedelijk mede onder invloed van de prachtige, rauwe wanhoopspoëzie van de Peruaan César Vallejo. Een dichteres als Idea Vilariño, die voor het eerst in 1945 publiceert, weet verademend onopgesmukt over haar doodsangsten en (ook lichamelijke) pijn te schrijven. Ook Juan Cunha en vooral de aardspessimist Líber Falco schrijven poëzie die het daglicht goed kan velen. De dichters die maatschappelijke thema's in hun werk introduceren zijn nog schaars en hun kwaliteiten halen het niet bij die van illustere voorbeelden, zoals de Chileen Neruda en, weer, de Peruaan Vallejo. Onder andere Mario Benedetti en Carlos Brandy zijn actief in die richting. Ida Vitale, van wie hierbij een gedicht is opgenomen, boeit meer door de gelukkige combinatie van sensibiliteit en nieuwsgierigheid waarmee ze haar sociale thema's te lijf gaat. Ondanks de voor Uruguay grote betekenis van al deze dichters die bezig waren hun vorm te vinden, zijn ze voor ons meestal weinig interessant: ze missen een basisdosis moreel raffinement en zijn vaak domweg gênant.

Aan het begin van de jaren zestig ziet het er voor de literatuur in Uruguay redelijk uit. Schrijvers als Benedetti, Onetti, Hernández, maar ook Moreno Martínez en Arregui, hebben zich een lezerspubliek verworven. Een nieuwe generatie plukt de vruchten. De Cubaanse revolutie heeft ook in Uruguay het geveoel van eigenwaarde versterkt en het besef doen groeien dat de eigen producten niet persé inferieur zijn en integendeel vaak juist beter aansluiten bij eigen omstandigheden en interessen. De zogeheten Boom van de Latijnsamerikaanse literatuur is een uiting van die groeiende populariteit van eigen (roman)schrijvers: De Latijnsamerikanen gaan Latijnsamerikanen lezen! Aan deze vrij bruuske omwenteling in de lezersgewoonten was een traag rijpingsproces bij de schrijvers voorafgegaan.

De hoop slaat in de meeste landen al gauw om in pessimisme. In Uruguay verslechtert de situatie, de economie holt achteruit met het inzakken van de wol- en vleesmarkt, de demagogie groeit. Het tirannieke regime heeft vóór dat in 1973 de dictatuur min of meer officiëel wordt ingesteld al de nodige moorden op haar geweten, onder andere op Ibero Gutiérrez, van wie een gedicht is bijgevoegd. De terreur die sinds 1973 wordt uitgeoefend is verwant aan de Chileense. De handhaving van de rust slokt 60% van de begroting op, de reusachtige werkloosheid wordt gecamoufleerd door het vertrek van naar men zegt zeker een half miljoen mensen. Het aantal politieke gevangen is groot. Veel schrijvers zijn verboden, gedood, gevlucht.

Eduardo Galeano, één van Uruguay's actiefste jonge schrijvers, woont sinds een jaar in Spanje. Hij was directeur van de universiteitsbibliotheek toen hij uit zijn land moest vluchten. Hij ging naar Argentinië en richtte daar het in korte tijd zeer populair

geworden politiekculturele tijdschrift *Crisis* op. De fabelachtige oplage wijst op grote honger naar informatie. Toen één van de redacteuren was vermoord en de anderen voortdurend werden bedreigd, zat er niets anders op dan het blad op te heffen. Galeano vluchtte voor de tweede maal, nu naar Europa. In 1973 was van zijn hand in Mexico *De aderlating van een continent* uitgekomen, dat enkele jaren geleden ook in het Nederlands verscheen. Het is een alternatieve geschiedschrijving van Latijn-Amerika, toegankelijk als een piratenroman, maar geënt op verantwoord bronnenmateriaal. *De aderlating* is als zovele boeken in verschillende landen van Latijns-Amerika, waaronder Uruguay, verboden. Waar het wel is toegestaan is het waanzinnig populair: bijna iedereen die leest heeft het in huis.

Galeano heeft ook ‘literatuur’ geschreven, een begrip dat overigens met het opkomen van genres als de getuigenisroman en protestpoëzie en het experimenteren met opener romanvormen vaak aardig vervaagd is in Latijns-Amerika. *Canción de nosotros* (Lied van ons) bevat veel actuele maatschappijkritiek maar valt onmiskenbaar onder het kopje *fictie*. Het is een korte roman vol dreiging en couleur locale. De toon is afwisselend bitter, stoer, sentimenteel en verlangend; de woordkeus is wel eens aan de gewild-mooie kant. Natuurlijk speelt ook de melancholie een rol, dat zien we bij bijna alle ballingen. Wat we ook vaak zien is de weigering aan die melancholie toe te geven, een moeilijk bevochten optimisme waar je tranen van in je ogen krijgt. Van zo'n fierheid getuigen de puntige gedichtjes van Cristina Peri Rossi. Wat bij haar opvalt is een curieuze mengeling van cultuursnobisme - karakteristiek voor veel Latijnsamerikanen! -, feminisme van een bijna kitscherige modieusiteit, én humor. Misschien wel door die humor is Peri Rossi authentieker dan heel wat van haar mooie, diepe, tobbende landgenoten.

Bij het doorlezen van talloze min of meer recente Uruguayaanse dichters viel me op dat het parafraseren van bijbelteksten zo gangbaar is. Ook Latijnsamerikanen uit andere landen, vooral de Nicaraguaanse priester Cardenal, staan hierom bekend. Een voorbeeld uit Uruguay is de eerder genoemde Ibero Gutiérrez. Kennelijk heeft Latijns-Amerika met het katholicisme nog een appeltje te schillen.

Ceremonies van de angst
Eduardo Galeano

Onaangenaam mens, Onetti. Hij doet alle moeite om te zorgen dat je niet van hem houdt. Mij heeft hij erg geholpen. Ik was twintig toen ik hem leerde kennen. De tijd ging voorbij. Ik zocht hem op, liet zien wat ik maakte. Dan bromde hij en gaf me zijn meedogenloze kritiek: ik deed mijn uiterste best hem een beetje te vermaken.

Jaren geleden ging ik hem een keer bezoeken op het stadhuis. Onetti had er een wat schimmig baantje: hij ging over bibliotheken die niet bestonden. Hij was omringd door vrouwelijke employé's de één nog lelijker dan de ander, die niets deden dan praten over het budget en baby's. Ik liep naar de balie en wachtte. Het was een compleet harem. Zij dronken maté en aten koekjes. Eindelijk kwam één van hen naar voren. Ik vroeg naar de heer Onetti.

'Onetti? Nee...,' zei de oude dame en zij zette haar bril af.

Zij begon met haar zakdoek de glazen op te poetsen.

'Nee...,' zei ze. 'Die is niet gekomen. Hij is al een hele tijd niet geweest.'

'Wat is er dan met hem?' vroeg ik. 'Is hij ziek?'

Zij trok medelijdend haar wenkbrauwen op. Zij bekeek de glazen tegen het licht.

'Arme man...,' zei ze toen. 'Arme man.' En toen:

'Weet u, hij is niet van deze wereld.'

Ik vond het languit op zijn bed. Daar lag hij soms tijden. Er is me gezegd dat dat nu, in Madrid, precies zo is. Die keer in Montevideo stond, meen ik, het glazen distil-leertoestel, een ingewikkelde constructie van buizen, slangen en kolven, een souvenir van Dolly uit Wenen, nog naast hem. Het apparaat diende om hem de moeite van het wijn inschenken te besparen. Eén handbeweginkje was voldoende: het glas drukte tegen het klepje en vulde zich vanzelf met wijn. Een soort melken eigenlijk.

Als hij weer eens zo'n bui had, stond hij dagenlang niet op en at niets. Hij dronk wijn, heel ordinaire, van die wijn waar je violet van pist, en vrat tabletten om dag en nacht te kunnen slapen. Maar soms was hij wakker en dat noemde hij slapeloosheid. Dan las hij bij een schemerlampje politieromans die zich, stapels smeerlapperij, rond zijn bed vermenigvuldigden. Het portret van Faulker zat, vanaf het hoofdeind, de ceremonies van de angst voor.

Die keer deed ik resoluut het raam en de zonneblinden open. De klap van het daglicht was bijna zijn dood. We scholden elkaar eens goed de huid vol. Ik vertelde anekdotes en politieke grappen - daar hield hij van -, terwijl hij mopperde over de hitte en de kou en het licht, en tenslotte kreeg ik een enkel glimlachje los. Wij discussiëerden, als altijd, op de trage, lusteloze manier waarop hij discussieert, want ik geloof niet zoals hij dat de mens een smerig stuk vreten is en wil niet met hem meegaan als hij me uitnodigt hem te vergezellen tot onderin de put der wanhoop. Met zoiets kan ik niet spotten.. Als ík me laat vallen, sta ik niet meer op. Ik kan de dood niet over zijn bol strijken zonder erin te gaan.

Ik wist dat het geen aanstellerij van hem was. Omdat ik hem ken en lees en graag mag wist ik, weet ik dat zijn lijf boordevol vijandige schimmen zit die hem belagen, overstuur maken, stompen, en als hij, met zijn ogen strak op de rookvlekken tegen het plafond, zijn lichaam met wijn vult en de ene sigaret na de andere rookt, is het om te kijken of hij er in slaagt deze schimmen misselijk te maken. Slapen, misschien

dromen, is een vorm van bestand. De politieromannetjes zijn een vorm van bestand. Schrijven, als hij daartoe in staat is, is een vorm van bestand, en wie weet de enige triomf die hem is toegestaan. Dan, wanneer hij schrijft, richt hij zich op, verandert hij zijn miezerigheid, zijn fiasco in goud en is koning.

Medio '73 benoemden de uitgeverij *Sudamericana* en de krant *La Opinión* hem tot jurylid van een romanconcours en Onetti stak de rivier over. Op een avond nodigde hij me uit om met hem te eten. Hij was met Marta. Wij liepen gedrieën door het centrum van Buenos: Aires, dat gedeelte dat ze hier *de City* noemen. Het lopen kostte hem moeite; hij liep langzaam, was gauw moe. Het kostte hem moeite, maar hij hield van lopen en zag er tamelijk tevreden uit, al zei hij dat hij de straten en plekken van deze stad waar hij, niet eens zo lang geleden, zijn beste jaren had doorgebracht, niet herkende.

We gingen naar een gelegenheid in de calle Lavalle. Onetti nam een paar happen, legde toen zijn bestek kruiselings over zijn bord. Hij zweeg. Ik at. Marta praatte.

Op een gegeven moment vraagt hij haar:

'Moet je niet naar het toilet?'

En Marta zegt:

'Nee, hoor.'

Ik nam mijn laatste happen worst met Russische salade. Ik riep de ober. Ik bestelde gerookte varkensrib met krielaardappeltjes. Driemaal *chopps*.

Onetti drong aan:

'Weet je echt zeker dat je niet naar het toilet moet?'

'Ja, Juan,' zei zij. 'Maak je maar geen zorgen.'

Na een poosje opnieuw.

'Je neus glimt. Misschien kun je beter even naar het toilet gaan om hem bij te poederen.'

Zij haalde een spiegeltje uit haar tasje.

'Hij glimt helemaal niet, Juan,' zei ze verbaasd.

'Maar volgens mij heb je echt veel zin om naar het toilet te gaan,' drong Onetti aan. 'Volgens mij wil je naar het toilet.'

Toen was Marta's reactie:

‘Als je alleen wilt zijn met je vriend, zeg het dan. Als ik stoor, kun je het tegen me zeggen, dan ga ik gewoon.’

Zij stond op en ik stond op. Ik legde een hand op haar schouder, verzocht haar weer te gaan zitten. Ik zei tegen haar:

‘Laten we iets na bestellen. Je gaat...’

‘Als hij wil dat ik ga, dan ga ik.’

Zij snikte.

‘Je gaat hier niet vandaan zonder iets na te eten. Hij bedoelde het niet zo. Hij wil dat je blijft.’

Onetti keek onaangenaam naar de goudgele gordijntjes voor het raam.

Het werd het moeilijkste toetje van mijn leven. Onetti raakte het niet aan. Marta at een lepeltje ijs. Ik werkte met moeite mijn fruitcocktail naar binnen.

Eindelijk stond zij op. Zij nam met door het huilen gebroken stem afscheid en vertrok. Hij vertrok geen spier.

Lange tijd bleef hij zwijgend zitten. Hij pakte zijn koffie aan met een lichte hoofdknik.

Ik probeerde iets te zeggen, gaf niet wat, en hij knikte instemmend, zonder woorden. Zijn voorhoofd was gefronst en hij had die oneindig trieste blik die ik zo goed van hem kende.

‘Godverdomme,’ zei hij, tenslotte. ‘Weet je waarom ik wou dat zij even naar het toilet ging? Om tegen je te zeggen dat ik me erg gelukkig voel. Ik wilde je vertellen dat ik me nog nooit zo goed bij haar heb gevoeld als deze dagen. Dat ik me als herboren voel, dat...’

En hij schudde zijn hoofd.

‘Godverdomme.’

Lied van ons
Eduardo Galeano

Tussen de rituele ochtendgeluiden in de stad, lawaai van flessen en blikken en magere honden die in het afval snuffelen, luistert Mariano naar de moter van een naderende autobus. Hij keert, nauwelijks merkbaar met zijn manke been slepend, terug op zijn schreden en klimt in de bus. Hij struikelt over het trappetje. De ijzeren bus is gevuld met mannen die tegen elkaar aan zitten zonder iets te zeggen. Dit is het ergste uur:

het ruikt naar nederlaag en naar de koude rook van de eerste sigaret. De stilte draait zijn maag om.

Een paar blokken verderop stapt Mariano weer uit. De stenen havenstraten, slangestraten, glijden kronkelend tussen de Noordkust en de Zuidkust. Nog altijd flonkeren de uithangborden van de bars in de asgrauwe lucht.

Een vrachtwagen vol soldaten steekt, ronkend in laag tempo, de straat van de golfbreker over. Achter de kier in het zeildoek zijn de verveelde blikken van de soldaten en de loop van een mitrailleur zichtbaar. De wielen spatten Mariano's broekspijpen onder de modder maar Mariano gaat niet harder lopen, Mariano drukt zich niet tegen de muur: hij blijft gewoon doorgaan, alsof er niets aan de hand is. Hij sluit zijn ogen. Toen hij een jochie was, hoefde hij zijn ogen maar te sluiten of hij dacht: de anderen zien me niet.

De barmeisjes drinken slappe maté na een lange klantloze nacht. Ja, dit is het ergste uur: het heeft de smaak en de kleur van een leugen en er zijn geen woorden meer om te zeggen en ook de zin om te praten en de muziek die uit de nikkeeslikkende aparaten op bruist is verdwenen. Mariano gaat naar binnen; hij bestelt een *grappa*. De slok brandt in zijn lijf, doet hem goed. Vanaf de bar gezien, rekt de stad zich uit tegen de plastic franjegordijnen en breekt in terugkaatsende stroken. Binnen hangt een scherpe lucht en er zitten kleverige bierkringen op het stuk wasdoek dat de gemaltraïteerde piano afdekt: hier en daar loopt een vlieg door de rook, de olie in de koekepan borrelt. (Achterin slaapt de kampioen die gisteravond zijn laatste wedstrijd vocht. Hij puilt uit het veldbed en slaapt, met open mond, op zijn rug: hij is groot als een land. Mariano ziet hem niet en weet het niet, maar gisteravond is de kampioen uitgegleden en gevallen bij het ontwijken van een rechtse hoek, toen zijn gezicht al opgezwollen was van de klappen in ettelijke vervloekte rounds en zijn lippen en gespleten wenkbrauw al bloedden. Hij viel en het publiek kwam omhoog van zijn zitplaatsen en hij zag niets meer tussen zijn oogzakken door, hij kon alleen luisteren en hoorde het geloei van de menigte en wist dat al die mensen altijd gehoopt hadden op de gelegenheid hem te zien vallen.)

Drie vissers lopen in de richting van de golfbreker, met hun hengels over de schouder. Mariano verlaat de bar. Vlak bij hem stijgt een geur van teer en vis op. Mariano slentert rond en de heimwee is een hond die hem achtervolgt en in zijn hielen bijt. Waarom keert een mens terug?, vraagt hij zich af. Waarom keert een mens altijd terug? De stad. Op een ander uur, in een andere tijd. Het café. Het raam op een kier, als de zee je, op die oplichtende zomernamiddagen, een koele bries bezorgt. Dat is geluk: de salpeterwind die in je gezicht slaat, een kieteling die langs je huid trekt en maakt dat je iedereen wilt omhelzen. Deze zee. Niet zomaar een zee: de rivier-zee, de rivier die breed is als een zee: al als kind had ik de gewoonte naar haar stemmen te luisteren en haar verhalen te vertellen en wist ik dat zij belangrijker is dan wij en langer zal leven. Deze zee. Zij klinkt niet als de andere en beweegt zich anders. Heilige zee, altijd kind.

Mariano heeft nog een paar uur tot zijn afspraak. Hij krabt onder zijn verse snor die hij evenzeer haat als zijn valse naam en geverfde haar. Dwars door de versleten schoenen voelt hij steentjes die hem pijn doen en de kou glipt binnen en bijt in zijn voetzolen en klimt, tong van ijs, langs zijn kuiten omhoog. Waarom keert een mens terug? Vanwege de revolutie? Vanwege die typische gewoonte van ons om van elkaar te houden zonder het te zeggen? Om wat te flaneren en weemoedig rond te kijken? Mariano blaast een wolk adem uit zijn mond; hij loopt kou te roken. Kon deze stad geen broederlijk kamp zonder grenzen zijn? Is het soms niet ook onze rattenval? Is het soms niet onze vingerafdruk, ons zo ware identiteitsbewijs en tegelijkertijd onze verrotte kooi? Deze stad. De bedreiging kronkelt, ligt op de loer: achtervolgt je met het oor tegen de muren en bespiedt je via de lichtwimpers van de zonneblinden. Is iemand bereid te sterven voor dit stuk vuil, dit wonder?

De zon rijt het grijze masker open. De meeuwen krijsen wanhopig, cirkelen boven de zee- en riviervissen, boven de ombervissen die tussen stokken aan het riet hangen. Op het kalme water-oppervlak, water als oliesoep, de boeien die in iriserende kringen ronddobberen.

Zonder het te beseffen lijkt Mariano het café van de Griek te zoeken. Achter de ruggen van de stouwers groeien steeds nieuwe zeildoekhopen; inde kaken van de grijpkranen bijten de koopwaar, spugen het weer uit. Over de rails, tussen de depôts en de stapels kisten, rijdt piepend een wagon af en aan. Verderop ligt, leunend op een elleboog, een matroos te roken op de voorplecht van een schip.

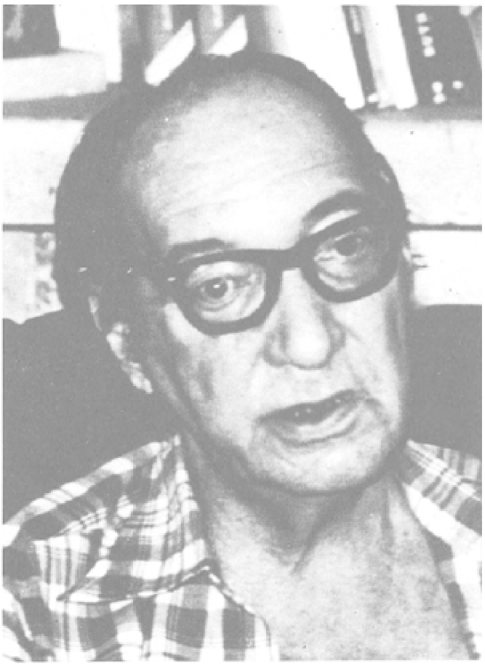
Mariano weet dat het café van de Griek niet meer bestaat. Had het wel ooit bestaan? Ja, het leefde. Het was van glas en hout en op nevelige ochtenden legden de sleepboten en vissersbootjes bij de openslaande deuren aan. Er was een meisje dat Clara heette, tegenover Mariano aan tafel, in het midden een fles wijn en twee glazen, hier, op de keien, aan de kust. Een sleepboot trok een lange schuimvore, kreunde, blies een dikke roetwolk tussen de aangemeerde vaartuigen. Een rood zeil bolde op en verdween langzaam. De wijn liet een scherpe smaak achter op het verhemelte, maar verwarmde het lichaam. Er klonk een sirene, bbboéoéoé, bbboéoéoéoéoéoé, een andere sirene antwoordde, en Clara had een goede neus om Eskimo-kusjes te geven en geaaid te worden met de binnenkant van zijn wijsvinger, en ook goed om herinnerd te worden. Zij geeuwde en een spleet scheidde de tandenrijen, zij rekte zich uit en de sweater en de broek scheidden zich als twee vogels, lieten het trillen van de buik, de lijn van een heup, haar glanzende huid zien. Dan knipte Clara met haar vingers en wierp een wimper naar achteren, over haar linker schouder, en deed, met gesloten ogen, drie wensen. Ze vertelde niet welke. Zij lachte en klemde haar tanden opeen en zei niet welke en dat alles gebeurde vóór de angst begon.

Mariano spreidt een krant uit en gaat er op zitten, zijn benen bungelend over de grote, als botten gepolijste rotsen. Af en toe hoort hij voetstappen achter zich: zijn spieren trekken samen: hij kijkt uit zijn ooghoek, gespannen, en de seconden verstrijken en hij herademt. Twee mensen gaan voorbij, temidden van anderen. De ene is een gespierde neger, die sloom en innemend loopt als een slaperige kat en gele ogen heeft en een hese stem; de ander is een klein persoon met een dunne snor, loopt met vooruitgestoken borst en struikelt twee op de drie keer. Mariano schenkt ze geen aandacht; zij lopen met de armen om elkaar heen, een beetje dronken en niet zo'n beetje ook.

Mariano wil nadenken. Hij kan alleen maar herinneren. De haven wijkt, de stad strekt zich uit. De voorbije tijden breken door. De schimmen banen zich een weg uit de treurige verbanning van het geheugen.

(Uit: *Canción de nosotus,* Eduardo Galeano)

Fragment uit ‘De werf’
Onetti



Toen kwam ongetwijfeld de week dat Gálvez weigerde naar zijn werk te gaan, al weet niemand precies in welke fase van de geschiedenis deze gebeurtenis ingepast moet worden.

De ochtend dat hij weg bleef moet voor Larsen de grote beproeving van die winter zijn geweest: de kwellingen en twijfels waarmee hij later te kampen kreeg waren er gemakkelijker door te dragen.

Larsen kwam die ochtend tegen tienen op de werf, groette het profiel van Kunz die aan zijn tekentafel in een postzegelalbum zat te kijken en liep onrustig zijn kantoor binnen. Hij verving de ene stapel dossiers door een andere en probeerde tot elf uur te lezen, terwijl de plotselinge motregen op de scherpe randen van de gebroken ruit afketste. ‘Ik moet me alleen om mezelf bekommeren, iets anders is er niet; om mezelf, zoals ik hier triest en verkleumd achter dit bureau zit, aan alle kanten belaagd door hondeweer, tegenslag, goorheid. En toch gaat het me aan het hart dat de regen anderen hindert of lusteloos op hun dak tikt.’

Hij kwam geruisloos overeind en liep naar de deur om een blik in de grote zaal te werpen. Gálvez was er nog steeds niet; Kunz dronk maté en staarde naar het raam. Larsen dacht even aan de mogelijkheid dat Gálvez' wegblijven definitief was en het einde zou inluiden van de koortsdroom die hij, Larsen, als een fakkel van vroegere, onbekende directeuren had overgenomen en tot de onvoorzienbare ontknoping wilde dragen. Als Gálvez besloot met het spel te stoppen, kon Kunz weleens worden aangestoken. Misschien dat zij dan achter elkaar, inclusief de zwangere vrouw met haar honden, de wereld, de andere wereld, die van de anderen, weer zagen. Voor hem was het te laat.

Hij wachtte tot de middag, maar Kunz naderde de deur van zijn kantoor niet. De regen was opgehouden en een groezelige wolk leunde zwaar tegen het venster zonder echt binnen te komen, zonder zich te verwaardigen binnen te komen. Larsen schoof

de dossiers opzij, liep naar het raam en stak eerst zijn ene, toen ook de andere hand in de mist. ‘Het kan niet waar zijn,’ herhaalde hij steeds. Voor wat te gebeuren stond had hij een datum in het verleden, wat meer jeugd geprefereerd; hij had liever een ander soort geloof gehad om 't het hoofd te bieden. ‘Maar kiezen is er nooit bij, pas achteraf merk je wat er eventueel te kiezen viel.’ Hij streek langs de trekker van de revolver onder zijn arm en luisterde naar de scherpe stilte; Kunze stootte tegen een stoel en geeuwde.

Terwijl hij naar zijn bureau terugliep om de revolver in de halfopen lade te leggen, voelde hij, als zo vaak, een zenuwtrekje bij zijn wang en mondhoek. ‘Als hij me uitlacht, scheld ik hem de huid vol; als hij agressief is, schiet ik hem neer.’ Hij drukte op het knopje om de Chef Technische Dienst te roepen.

‘Ja,’ riep Kunz en even later kwam hij binnen, terwijl hij zijn colbert dichtknoopte.

‘Wilde u net gaan? Ik was zo verdiept in deze dossiers, ik heb geen idee van de tijd. Weet u iets van dat proces over de *Tampico*?’

‘De *Tampico*? Geen idee, moet een oude geschiedenis zijn,’ antwoordde Kunz en hij geeuwde opnieuw.

‘De *Tampico*,’ drong Larsen aan. Toen pas hief hij zijn hoofd op om naar Kunz te kijken. Hij zag het ronde gezicht met de dagenoude baard, het stugge, overvloedige, zwarte haar, de al even behaarde hand die van het colbert naar de zwarte strik in zijn stropdas ging. ‘Natuurlijk, het zal vóór uw tijd geweest zijn; maar het is aardig als precedent. De *Tampico* liep destijds in alle ijl, zonder gelost te zijn, onze droogdok binnen, vanwege een mankement aan de mast. Blijkbaar had het schip brandbaar materiaal aan boord, want het vloog in brand, hier op deze plek, misschien iets naar het Noorden. In het dossier staat dat het niet verzekerd was, tenminste niet de hele vracht.’ Hij had een willekeurig dossier opengeslagen en deed of hij las; een zacht geritsel op het dak kondigde nieuwe regen aan. ‘Wie betaalt er in zo'n geval? Wie is er aansprakelijk?’

Hij trok een welwillende, schalkse glimlach,

alsof hij naar een kind keek.

'Niets over gehoord,' antwoordde Kunz. 'Trouwens, ik begrijp het niet. Wie weet hoe lang dat geleden is. Moet een mooi schouwspel geweest zijn, zo'n brand op de rivier. Ik weet het niet. Maar de werf is in geen geval aansprakelijk.'

'Weet u het zeker?'

'Staat voor mij buiten kijf.'

'Het is altijd goed om te weten.' Larsen leunde achterover en streek licht met zijn vingers met de glanzende nagels over de rand van de lade; hij zocht Kunz' kleine, donkere ogen. 'Is Gálvez vanmorgen niet gekomen?'

'Ik heb hem niet gezien, nee. We zijn gisteren nog samen naar *El Chamamé* geweest. Toen we uit elkaar gingen, was alles nog in orde.'

'Heeft hij zich ziek gemeld?'

'Of hij iets van zich heeft laten horen? Het regent. Ik ga wel even bij hem langs.'

Ineens keek Kunz Larsen geïnteresseerd aan. 'Als hij niet gekomen is, zal hij ziek zijn. Het vervelende is dat we vanmiddag de Joden met de vrachtwagen verwachten. Hij zou bij de onderhandeling zijn.' Hij stak zijn hand op bij wijze van afscheid, maar toen hij bij de deur was, draaide hij zich om en nam Larsens gezicht monsterend en met een genietende traagheid op.

'Is er iets?' fluisterde hij.

'Nee, niets,' zie Larsen en hij slaakte een zucht toen de ander verdwenen was.

Hij ging die middag niet in het huisje eten; hij at een stuk vlees in *Belgrano,* zwijgend, onontvankelijk voor de gespreksthema's die de man achter de bar aandroeg. Om vijf uur liep hij naar Gálvez' huisje, terwijl hij de plassen ontweek; hij voelde zich intussen grootmoedig en vaderlijk, de verdraagzaamheid zelve.

De vrouw zat gehuld in de jas op het trappetje, de ene hond op haar schoot, de andere naast zich op de grond, met z'n snuit op één van haar grove schoenen. Haar natgeregende gezicht glom sereen in de mist. Larsen had spijt van zijn bezoek, voelde zich ineens plomp en donker, een indringer. Hij tikte bij wijze van groet tegen de rand van zijn hoed en corrigeerde in gedachten zijn slotsom omtrent de leeftijd van de vrouw. Ze zaten midden in een wolk, uitgeleefd, ongelovig, en geen enkel geluid van buitenaf drong tot ze door om ze te helpen.

'U zou mijn dochter kunnen zijn,' zei Larsen berustend en hij zette zijn hoed af.

De stilte werd drukkender, alsof ze bevrijd was van het geroezemoes dat tot dan toe aan de randen had geknaagd. De hond op de grond rekte zich huiverend uit en kwispelde even met zijn staart. De vrouw krabde de andere hond, op haar schoot, even op zijn borst. Onder de grove rode lijn van de shawl om haar nek hield een enorme veiligheidsspeld de revers van haar jas bijeen. De zachtheid van haar gelaat was twijfelachtig; de uiteinden van de gezwollen, bloedeloze mond gingen moeiteloos omhoog; de half dichtgeknepen ogen deden niet of ze iets zagen. Larsen keek naar de grote herenschoenen die onder de modder en de bladeren zaten en met een stuk snoer waren vastgestrikt.

'Mevrouw,' zei hij, en zij benadrukte haar glimlach; maar haar ogen waren nog altijd blind en de mist condenseerde boven hun hoofd tot druppeltjes. 'Mevrouw, alles komt spoedig in orde.'

'Kijk 'ns aan,' antwoordde zij en ze lachte met open mond. 'Ga maar naar binnen, geef hem een standje of vertel hem een mooi verhaal. Hij ligt vrijwillig op bed boete te doen, met zijn gezicht naar de muur. Hij doet niet eens of hij slaapt. Ziek is hij

ook niet. Ik zei nog tegen hem, pas maar op, straks sturen ze nog een bedrijfsarts en dan komen ze er achter dat je niets mankeert. Misschien word je dan wel ontslagen, zei ik, en dan zit er voor ons niets anders op dan te gaan wonen in een houten keet, een stuurhut, of een hondehok. Ga maar naar binnen, misschien heeft u meer succes; misschien is hij intussen dood, misschien wil hij wel met u praten. Bovendien, er is nog een gles.'

Larsen was versuft van de kou en de regen en hij vond geen opmerking om de vrouw duidelijk te maken hoe graag hij haar mocht, op wat een eigenaardige, hardnekkige manier ze al die jaren dat ze van elkaar gescheiden waren geweest en elkaar niet eens kenden, broer en zuster waren. Hij zette zijn hoed weer op en liep naar haar toe alsof hij een bevel uitvoerde, een beetje gebogen ter verontschuldiging.

Zij ging opzij en Larsen beklom voorzichtig de drie treden van het woonwagentrapje dat aan één kant van het huis nodeloos met een ketting vastzat. Hij betrad het grauwe schemerdonker en vond moeiteloos de weg naar de hoek met het bed.

De man lag met zijn gezicht naar de wand; zijn ademhaling was hoorbaar, zijn ogen waren ongetwijfeld open.

'Hoe is het ermee?' vroeg Larsen na een poosje, zich vergissend in de toon.

'Loop naar de duivel,' stelde Gálvez vriendelijk voor.

Larsen onderdrukte de intense verontwaardiging die hij meende te moeten voelen. Met zijn ene voet trok hij een krukje naar zich toe en hij bukte al om te gaan zitten, toen hij de fles op tafel ontdekte. Hij was nauwelijks aangebroken en er zat een etiket op met een afbeelding van druiven, aren en veren. Hij schonk wat voor zichzelf in een kroes en ging zitten, zijn blik strak op de smalle rug onder het verstelde, schone laken gevestigd.

'U kunt me best nog eens wegsturen. Ik ga toch niet, want ik moet u spreken. Deze cognac is erg slecht, maar misschien kan ik toch wat voor u inschenken?'

Hij nam opnieuw een slok en keek om zich heen; hij bedacht dat het huisje deel uitmaakte van het spel, dat ze het alleen gebouwd en ingericht hadden om scènes te herbergen die op de werf niet thuishoorden.

'Wij staan aan de vooravond van de oplossing, ik ben gemachtigd het u te vertellen. Over enkele dagen gaan we opnieuw van start. Niet alleen dat we tegen die tijd beschikken over de wettelijke vergunning, maar ook over het benodigde kapitaal. Miljoenen. Misschien moeten we de firmanaam veranderen, een naam toevoegen aan die van Petrus of deze vervangen door een andere, als het maar geen familienaam is. Wat de achterstallige lonen betreft, het spreekt vanzelf dat de nieuwe Raad van Commissarissen deze erkent en uitbetaalt. Met een andere oplossing waren Petrus noch ik accoord gegaan. U ziet, u kunt rekeningen gaan uitschrijven. Dit om orde op zaken te stellen en de basis te leg-

gen voor een menswaardig bestaan. Maar wat echt interessant is, zijn de toekomstige lonen. En de nieuwe personeelswoningen die de onderneming wil laten bouwen. Natuurlijk zal het niet verplicht zijn daar te gaan wonen, maar het zal wel aantrekkelijk zijn. Ik zal u de bouwplannen te zijner tijd laten zien. Ik heb Petrus' erewoord.'

Dat had hij niet, natuurlijk; het enige wat hij had was die afschuwelijke obsessie, die beheksing die hij verdroeg, waarnaar hij zich voegde, die hij zelfs uit innerlijke noodzaak liet voortduren. Terwijl hij in het smerige, koude huisje in aanwezigheid van zijn Hoofdboekhouder zat te drinken zonder dronken te worden, onderging Larsen de verschrikking van het inzicht. Afgezien van de klucht die hij letterlijk als een baan had aanvaard, was er niets dan winter, ouderdom, uitzichtloosheid, misschien zelfs de dood. Hij had er alles voor over gehad als Gálvez zich op dat moment in bed had opgericht, hem zijn tanden had laten zien en een slok uit de fles had genomen.

Zonder de nederlaag to erkennen, begon hij over zichzelf te praten, herhaalde hij de monologen die hij in het prieel bij Petrus' villa had gehouden. Toen hij aan het vertellen was over een verzonnen gesprek met commissaris Vales, de revolver die tussen hen in op tafel lag, het chagrijnige spuwen van de ander, strekte Gálvez ineens zijn benen uit en draaide zich met een geeuw om.

'Loop naar de duivel,' stelde hij opnieuw voor. 'Morgen ga ik weer aan het werk.'

Ze moesten allebei lachen, zonder dat het al te spottend klonk, gaven de voorkeur aan lage tonen. Toen zwegen ze een tijdje, onbeweeglijk, met hun gedachten bij de waarheid. De honden hadden even uitzinnig geblaft, maar nu waren ze niet meer te horen. Larsen had zijn middag niet verspild; hij bleef nu alleen nog een minuutje uit beleefdheid en om zijn gevoelens te verbergen. Hij pakte de fles en zette hem terug op tafel; hij vertrok zonder iets te zeggen, omdat hij zijn woorden niet vertrouwde.

In de verrassende duisternis herhaalde hij de drie aarzelende stappen op de trap en stak het verlaten terrein over. De vrouw en de honden waren nergens te bekennen. Een dartel windje veegde de lucht schoon en tegen middernacht zouden er zeker sterren te zien zijn.

Het budget
Mario Benedetti

Wij hadden op kantoor nog het zelfde budget als in de jaren twintig, dus toen de meesten van ons nog worstelden met aanrdrijkskunde en breuken. De chef herinnerde het zich nog goed en soms, als het niet zo druk was, ging hij vertrouwelijk op één van de bureaux zitten en begon zo, met bungelende benen die een paar smetteloze witte sokken onder de broekspijpen prijsgaven, op zijn opgewonden manier, met de gebruikelijke vijfhonderd achtennegentig woorden, te vertellen over die fantastische dag, lang geleden, dat zijn chef - hij zelf was toen eerste beambte - hem een klap op zijn schouder gegeven had en gezegd had: ‘Jongen, we krijgen een nieuw budget’, met naar het schijnt een brede, voldane lach, alsof hij al uitgerekend had hoeveel overhemden hij van zijn salarisverhoging kon kopen.

Een nieuw budget is de grootste ambitie van een dienstafdeling als de onze. Wij wisten dat andere kantoren, met meer personeel, iedere twee of drie jaar een nieuw budget kregen. Wij keken er vanaf ons administratieve eilandje naar met de zelfde gelaten wanhoop waarmee Robinson ooit naar de schepen keek die aan de horizon voorbij voeren, wel wetend dat het even zinloos was seinen te geven als jaloers te zijn. Onze jaloezie of ons gesein zou weinig gebaat hebben, want zelfs in de beste tijden kwamen we niet uit boven negen employé's, en het was logisch dat niemand zich iets gelegen liet liggen aan zo'n kleine afdeling.

Omdat wij wisten dat niets en niemand verbetering zou brengen in onze financiële situatie, zochten wij onze toevlucht in een progressieve vermindering van de uitgaven en dankzij een tamelijk elementair coöperatief systeem was dat redelijk gelukt. Ik bijvoorbeeld betaalde de maté; de eerste assistent de middagthee; de tweede assistent de suiker; de eerste beambte de geroosterde broodjes en de tweede beambte de boter. De twee typistes en de portier waren vrijgesteld, maar de chef, die wat meer verdiende, betaalde de krant die we allemaal lazen.

Ook onze privépleziertjes waren tot een minimum teruggebracht. Wij gingen eens per maand naar de film en zorgden er voor dat we allemaal verschillende films zagen zodat we, via de verslagen op kantoor, allemaal volledig op de hoogte waren van wat er draaide. Wij hadden het beoefenen van denksporten zoals dammen en schaken opgeschroefd, omdat het weinig kostte en de tijd zonder geeuwen hielp verstrijken. Wij speelden van vijf tot zes, als er onmogelijk nog nieuwe stukken konden

binnenkomen, op het bord bij de kassa stond immers dat na vijven geen nieuwe 'zaken' meer werden aangenomen. Wij hadden het zo vaak gelezen, dat we op het laatst vergeten waren wie het had bedacht en ook waar dat 'zaken' op sloeg. Er kwam wel eens iemand die het nummer van zijn 'zaak' vroeg. Dan gaven wij het nummer van zijn dossier en de man ging tevreden weg. Een 'zaak' kon dus kennelijk bijvoorbeeld een dossier zijn.

Goed beschouwd was het leventje dat we daar leidden zo kwaad nog niet. Soms achtte de chef zich verplicht ons te wijzen op de voordelen van het ambtenarenbestaan boven de handel, en sommigen van ons bedachten dat het wel wat laat was om het met hem oneens te zijn.

Waar hij altijd mee aan kwam zetten was de Zekerheid. De zekerheid dat we niet op straat kwamen te staan. Want daarvoor moesten de senatoren bijeenkomen en die waren, zoals we wisten, zelfs nauwelijks bijeen te krijgen als er een minister geïnterpelleerd moest worden. Wat dat betreft had de chef gelijk. Die Zekerheid was waar. Natuurlijk bestond ook de zekerheid dat we nooit genoeg opslag zouden krijgen om eens contant een jas te kopen. Maar de chef, die dat ook niet kon, vond het er de tijd niet naar om op je baan te kankeren, zelfs niet op de onze. Hij had - als altijd - gelijk.

Op een dag werd de vastberaden en bijna onherroepelijke rust die bij ons op kantoor heerste en die er voor zorgde dat wij ons, wat traag door gebrek aan slapeloosheid, schikten in ons bescheiden lot, verstoord door een bericht waarmee de tweede beambte kwam aanzetten. Hij was een neef van een hoofdambtenaar bij het ministerie en had kennelijk van zijn oom - ik bedoel het niet minachtend, ik zeg gewoon zoals het was - gehoord dat er gesproken werd over een nieuw budget. Omdat we eerst niet begrepen wie het dan wel over een budget hadden, glimlachten we met de luxueuze ironie die we voor speciale gelegenheden reserveerden, schamele bestaan, dat de man niet helemaal goed bij zijn hoofd, was óf ons niet voor vol aanzag. Maar toen hij er aan toevoegde dat het volgens zijn oom om de

staatssecretaris zelf ging, oftewel de alma parens van het ministerie, beseften we ineens dat er iets veranderd was in ons alsof een onzichtbare hand eindelijk die ene moer die wat los zat had aangedraaid, alsof iemand met een paar klappen alle berusting uit ons had geslagen.

Het eerste woord dat mij persoonlijk te binnen schoot en dat ik zei was 'balpen'. Ik wist helemaal niet dat ik zo graag een hebben, maar toen de tweede beambte met zijn mededeling een toekomst openbaarde die allerlei mogelijkheden, hoe klein ook, bood, diepte ik uit wie weet wat voor kelder van het verlangen een zwarte balpen op met een zilveren dop en met mijn naam er op gegrafeerd. Joost mag weten wanneer dat ding in me was geworteld.

Toen zag en hoorde ik dat de eerste assistent het had over een fiets en dat de chef afwezig keek naar een scheve hak onder zijn schoen en één van de typistes versmaadde liefdevol haar tasje van de laatste vijf jaar. Toen zag en hoorde ik hoe wij allemaal plompverloren onze plannen begonnen te vertellen, zonder dat het ons echt kon schelen wat de ander zei, vol behoefte een uitlaat voor al onze ingehouden, ongekende illusies te vinden. Toen zag en hoorde ik hoe wij met ons allen blozend van gêne besloten het goede nieuws te vieren door een speciale koekmiddag in te stellen.

Dit - de koek - was het eerste. Toen volgden de nieuwe schoenen van de chef. Op de schoenen van de chef mijn pen die ik in tien termijnen mocht afbetalen. En op mijn pen de jas van de tweede beambte, de tas van de eerste typiste, de fiets van de eerste assistent. Na anderhalve maand zaten we allemaal in de schuld en de spanning.

De tweede beambte was met meer nieuws gekomen. Eerst dat het secretariaat van het ministerie over het budget zou beslissen. Toen dat dat niet zo was. Niet het secretariaat. De boekhouding. Maar de hoofdboekhouder was ziek en zijn oordeel was onmisbaar. Wij bekommerden ons en bloc om de gezondheid van de man van wie we alleen wisten dat hij Eugenio heette en over ons budget ging. Wij hadden graag dagelijks een bulletin over zijn gezondheidstoestand gehad. Maar wij hadden enkel recht op de ontmoedigende berichten van de oom van onze tweede beambte. De gezondheid van de hoofdboekhouder ging steeds meer achteruit. Wij leden zo onder de ziekte van deze functionaris, dat wij op de dag van zijn dood, net als de nabestaanden van een ernstige astmapatiënt, iets van opluchting voelden omdat wij ons nu tenminste geen zorgen meer over hem hoefden te maken. Van de egoïstische kant bekeken waren we eerlijk gezegd ook blij, want nu kon de vacature misschien worden opgevuld, nu werd er misschien iemand anders aangesteld om op ons budget te studeren.

Vier maanden na de dood van don Eugenio werd een andere hoofdboekhouder benoemd. Die middag schoot het spelletje schaak, de maté en de administratieve rompslomp er bij in. De Chef neuriede een aria uit 'Aida' en wij waren - daardoor en door alles - zo nerveus dat we even een luchtje moesten scheppen in de winkelstraat. Toen we terugkwamen wachtte ons een schok. De oom had laten weten dat het budget nooit in handen was geweest van de boekhouding. Dat berustte op een misverstand. Om kort te gaan, de zaak had het secretariaat nooit verlaten. Dit verduisterde ons panorama aanzienlijk. Als het budget bij de boekhouding had gelegen, was er niets aan de hand geweest. Tenslotte wisten we dat er al die tijd niets gedaan kon worden omdat de hoofdboekhouder ziek was. Maar de staatssecretaris - de hoogste chef op het secretariaat - genoot een uitstekende gezondheid, dus bestond er voor het uitstel geen enkel excuus en kon het wel eens veranderen in afstel.

Zo begon de kritieke fase van onze ontmoedeging Het eerste uur keken we elkaar aan met de wanhopig vragende blik van vroeger. In het begin vroegen we nog: ‘Nog iets bekend?’ Toen verkozen we te zeggen: ‘En?’ en tenslotte stelden we de vraag alleen met onze wenkbrauwen. Niemand wist iets. Als iemand iets wist, Was het dat het budget nog in beraad was op het secretariaat.

Acht maanden na het eerste bericht was mijn pen al twee maanden leeg. De eerste assistent had een rib gebroken door een val van zijn fiets. Een spullenbaas was de huidige eigenaar van de boeken die de tweede assistent had gekocht; het horloge van de eerste beambte liep een kwartier per kantoordag achter; de schoenen van de Chef hadden twee losse zolen (de één genaaid, de ander gespijkerd), en de jas van de tweede beambte had versleten revers die rechtop stonden als twee onbedoelde vleugeltjes.

Op een zeker moment hoorden we dat de minister een vraag gesteld had over het budget. Nog een week, had het secretariaat meegedeeld. Wij wilden weten wat het secretariaat precies gezegd had, maar daar kon de oom niet achter komen omdat het ‘strikt vertrouwelijk’ was. Volgens ons was dat stom van hem, want wij behandelden de dossiers die bovenin de hoek kaartjes hadden met fabeltjes als ‘zeer dringend’, ‘voorrang’ of ‘strikt persoonlijk’, precies als alle andere. Maar kennelijk pasten ze deze methode bij het ministerie niet toe.

Toen hoorden we dat de minister met de staatssecretaris gesproken had. Omdat op gesprekken geen speciale kaartjes bevestigd werden, kon de oom zichzelf en ons er van overtuigen dat de minister met het budget accoord ging. Waarmee en met wie ging hij accoord? Toen de oom dit laatste wilde uitzoeken, ging de minister al niet meer accoord. Toen begrepen we zonder verdere uitleg dat hij eerst met ons accoord was gegaan.

Wij hoorden dat het budgetvoorstel gewijzigd was. Het zou op de zitting van aanstaande vrijdag ter sprake komen, maar de veertien vrijdagen die op die volgende volgden werd het niet behandeld. We begonnen te letten op de data van de volgende zittingen en iedere vrijdag zeiden we tegen elkaar: ‘Dan zal het volgende vrijdag wel worden. Ik ben benieuwd.’ Maar er gebeurde niets. Er gebeurde helemaal niets.

Ik zat te diep in de schulden om onverschillig te blijven. De balpen had mijn economische ritme verstoord en ik was mijn evenwicht kwijt. Vandaar dat ik bedacht dat we de minister wel eens konden opzoeken.

Wij wijdden verschillende middagen aan het repeteren van het onderhoud. De eerste beambte speelde voor minister en de Chef, die bij accla-

matie was aangewezen om namens ons allen het woord te doen, onverhandigde petitie. Toen we tevreden waren over het resultaat, vroegen we audiëntie aan bij de minister en die werd voor donderdag verleend. Donderdags lieten we één van de typistes en de portier op kantoor achter en trokken met de rest naar de minister. Met de minister praten is iets anders dan met iemand anders praten. Om met de minister te praten moet je eerst tweeënhalf uur wachten en het kan gebeuren, zoals juist ons overkwam, dat je hem aan het eind van die tweeënhalf uur nog niet eens te spreken krijgt. We drongen slechts door tot de staatssecretaris die nota nam van de speech van de Chef - stukken slechter dan op de laatste repetitie toen tenminste niemand stotterde - en kwam terug met de toezegging van de minister dat ons budget op de zitting van de volgende dag ter sprake zou komen.

Toen wij - redelijk tevreden - het ministerie verlieten, zagen we een auto stoppen voor de deur en de minister uitstappen.

We vonden het een beetje vreemd dat de staatssecretaris ons het persoonlijke antwoord van de minister had gebracht zonder dat die er was geweest. Maar eerlijk gezegd kwam het ons beter uit een beetje vertrouwen te hebben en we knikten voldaan en opgelucht toen de Chef opmerkte dat de staatssecretaris de minister natuurlijk per telefoon had geraadpleegd.

Om vijf uur de volgende dag waren we behoorlijk zenuwachtig. Vijf uur was het tijdstip dat ons was opgegeven om te informeren. We hadden erg weinig gedaan die dag; we waren te rusteloos om iets goed af te maken. Niemand zei iets. De Chef neuriede niet eens zijn aria. We namen zes minuten strikte voorzichtigheid in acht, toen draaide de Chef het nummer dat we allemaal uit ons hoofd kenden en vroeg naar het secretariaat. Het gesprek duurde heel kort. Tussen het ‘ja’, ‘ah ja’, ‘ah juist’ van de Chef door was het onduidelijke gebrom van de ander hoorbaar. Toen de Chef de hoorn ophing, wisten we allemaal het antwoord. We luisterden alleen ter bevestiging: ‘Het schijnt dat ze vandaag geen tijd hadden. Maar de minister zegt dat het budget zonder mankeren tijdens de zitting van volgende week vrijdag ter sprake komt.’

(1949)

Om te leven
Liber Falco

Omdat de mens alleen is,
omdat de mens in waanzin en in dood
alleen is,
omdat er een strak oog is
dat onveranderd, zinloos spiedt,
wil ik u omarmen
en wil ik niet meer praten
gestorven in 1955 over hoe de lucht verandert.

En memoria
Ida Vitale

Zolang de massa ons meevoert
zijn we de massa
hun rouw
hun tederheid
en is zij ons boos gereutel
en onze verstokte wens
verandering te zijn
enig mogelijke bloem.

Maar weer alleen
bedekt het malle ijs de aanblik van het water.
Dàg
dàg
aan de doden
(geb. 1924) die zinken.

Diaspora
Christina Peri Rossi

Alle gedichten uit Die vrouw
keek zonder iemand te zien
want haar ogen
waren de spiegel
waarin ze zichzelf bekeek.

Als ik tegen je zeg: ‘Ik voel me alleen’,
is het beter dat je het accent
op dat ‘voelen’ legt.

Tegen de dichters die haar naaktheid prezen,
zeg ik:
veel beter dan zij zonder jurk
is zij flanerend door de straten van New York
-Park Avenue-
met een bord waarop staat:
‘Je suis lesbienne. I am beautiful’.

In haar waterige ogen
had heel het leven kunnen varen
ware het niet
dat ze geen oevers hadden.

Als ik haar verzin is het omdat ze niet bestaat
en dat is voldoende reden om haar te verzinnen.

Slenterend in de tuinen van Buckingham Palace
zei ik tegen jou:
‘Het is niet nodig Europa te zien
om de gedichten te vullen met traditionele namen.’
Je keek me gekwetst aan,
want om vijf uur had je een afspraak
met het graf van William Blake.

Gedicht van
Ibero Gutierrez

Bemin uw naaste
en slok hem op
als een glas goed koud bier.
Bemin uw naaste
hij staat op de lijst
van een Boeing van Panam
via Hawaii.
Uw naaste,
hij is de souteneur van uw vrouw,
koop hem op afbetaling,
verkoop hem op krediet,
1950-1972 per slot van rekening
vermoord door regime is uw naaste nu ver weg.

Tekst & muziek
Daniel Viglietti

Ik wil alle luisteraars vragen
of ze nooit hebben bedacht
dat de grond alleen van ons is
en niet van hem die het koopt.

Ik wil vragen of u, luisteraar,
nooit bedacht hebt dat als toch
onze handen 't zijn die werken
't ook van ons is wat het ons schaft.

Weg met het prikkeldraad, weg met het hek,
want de grond is van ons,
van jou en van hem,
van Pedro, Maria,
van Juan en José.

Mocht ik iemand die hier rondloopt
misschien hinderen met mijn lied,
nou, dan is het vast een Yankee,
of een baas uit ons Uruguay.

Weg met het prikkeldraad, weg met het hek,
want de grond is van ons,
van jou en van hem,
van Pedro, Maria,
van Juan en José.

Alle vertalingen zijn van Barber van de Pol

Engelse kroniek
James Brockway

In de laatste Kroniek beloofde ik iets te schrijven over de jongste roman van Dan Jacobson: *The Confessions of Josef Baisz*, en net zo als de twee witte eieren, die de laatste weken in het nest van de houtduif in de tuin lagen, hun belofte hebben vervuld en twee hongerige vogeltjes te voorschijn hebben gebracht, zo moet ook ik mijn belofte nakomen, al heeft dit betekend, dat ik de laatste negen bladzijden van deze Bekentenissen vanochtend op het nippertje in het bad heb moeten lezen.

Jacobson is Zuid-Afrika's geschenk aan Engeland, want de auteur, in Johannesburg geboren en in Kimberley groot gebracht, heeft sinds 1955 Engeland als woonplaats gekozen en telt tegenwoordig als Britse romanschrijver; ook als een van de beste en intelligentste die wij bezitten. Hij is van afkomst: Russisch-Joods.

Zijn werk ken ik zelf door het lezen van zijn korte verhalen in *Encounter* en *London Magazine* tijdens de jaren zestig en in de verzameling *Beggar my Neighbour* (Weidenfeld en Nicolson) van 1964.

In dit werk, waarin Jacobson veelal over Zuid-Afrika vertelt, viel al een combinatie van ‘ironie’ met ‘medeleven’, van ‘humor’ met ‘ernst’ en van ‘kundigheid in het beschrijven van de omgeving’ met een ‘diep inzicht in de psychologie van zijn figuren’ op. Dat zijn alle citaten uit de meningen van anderen, waarmee ik zonder enige moeite accoord kan gaan. Zijn jongste boek laat al die eigenschappen weer zien, met heel veel meer daarbij dat er sindsdien aan toegevoegd is.

The Confessions of Josef Baisz is, heeft Jacobson zelf gezegd, geen politiek boek, maar ikzelf zie dit werk wel uit *politiek* en *maatschappelijk* oogpunt als een van de belangrijkste Britse romans van de laatste tijd. En waarom dan? Omdat de auteur een psychologisch portret, in de vorm van de zogenaamde ‘vertaalde’ memoirs van Josef Baisz, heeft geschilderd van een soort mensen die een uiterst belangrijke, zelfs *onmisbare* rol spelen in het handhaven van de politiestaat, de totalitaire staat, de militaire régime, dat wij de laatste jaren helaas overal hebben zien floreren. D.w.z. de rol van de spion, de verklikker, de verrader, de Judas - het soort mens dat gewetenloos andere mensen, waaronder hooggeplaatste functionarissen en zelfs zijn eigen vrienden, ten val brengt of laat likwideren, zou de veiligheid van de Staat, zijn heer en meester, dit vereisen.

In *The Confessions of Josef Baisz* krijgt de lezer dus een intiem zelfportret te zien van een handlanger van de dictatuur - in dit geval in een denkbeeldige republiek die Sarmeda heet, maar die een herrezen Nazi-Duitsland of de Sowjet-Unie van vandaag zou kunnen zijn.

Juist hoe belangrijk zo'n figuur als Baisz is, werd onlangs voor de zoveelste keer op het Nederlandse beeldscherm overduidelijk gemaakt, toen men weer beelden kon zien van het afschuwelijke en walgelijke uitmoorden van de Nederlandse Joden tijdens de Duitse bezetting, filmbeelden die gepaard gingen met het verschijnen van het jongste deel van Dr. L. de Jong's Geschiedenis van het Nederlandse volk tijdens de Tweede Wereldoorlog. Want een van de allerbelangrijkste facetten van zo'n massamisdaad is het feit, ja, het *feit,* dat zoiets alleen maar mogelijk is geweest, dank zij de medewerking die daaraan is verleend door *gewone* mensen, die in allerlei

ondergeschikte rollen als zovele handlangers van een misdadig régime hebben gefungeerd.

Josef Baisz is echter geen *gewoon* mens, al zien de meeste mensen, die hem tegenkomen, hem wel als zodanig. Twee vrouwen, beiden de vrouwen van functionarissen, die door zijn spioneren ten val worden gebracht, gaan rustig - of misschien onrustig - naar bed met hem, en een van deze vrouwen is zelfs de weduwe van iemand, die, dank zij Baisz en zijn activiteiten, zelfmoord gepleegd heeft, nadat Baisz en een ander zijn kinderen gekidnapt hebben.

Baisz is het soort figuur van eenvoudige afkomt (zelfs zijn eigen eenvoudige vader heeft zelfmoord gepleegd... in zijn cel, nadat hij door de Staat in de gevangenis is gestopt wegens knoeierijen met rijksgeld), het soort figuur, dat door eerzucht en idealisme wordt gedreven. Hij ziet Judas Iskariot, die Christus verraadde, als zijn held, als zijn voorbeeld, en hij heeft zelfs, als jonge leerling in de theologie, uiting gegeven aan zijn mening, dat het niet Judas, maar God de Vader, die de werkelijke verrader van Christus was.

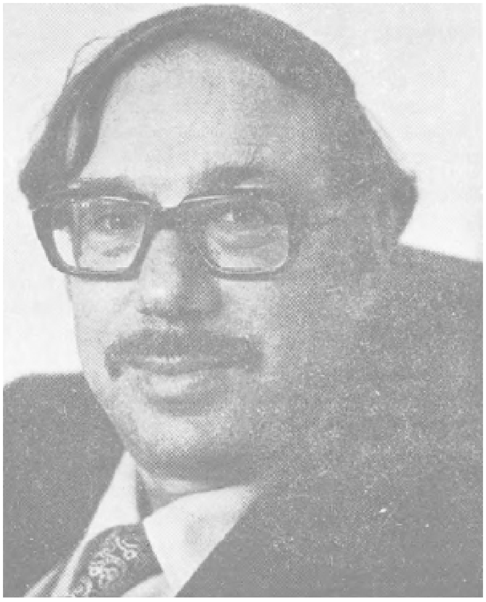
Dus deze Josef is zowel een gewone als een heel óngewone figuur. Misschien zien wij hem en wat hij voorstelt, het duidelijkst als hij als ‘Moral Guidance Officer’ wordt aangesteld - een post, die hij zelf heeft verzonnen - in een werkkamp voor politieke gevangenen, een werkkamp waarvan, zo schrijft hij, ‘het produkt misère en de grondstof tijd is.’

Josef Baisz noemde zichzelf ‘een specialist in liefde en verraad’, als een man die anderen moet verwonden, om ze lief te kunnen hebben. Hij spreekt van zijn ‘God van Valsheid (Falsity) en Bedrog (Double-Dealing)’. Als jongen, heeft hij een kleine kat mishandeld, alleen om het beestje achteraf te kunnen troosten. Verscholen achter planten langs een riviertje, heeft hij ook regelmatig wederzijdse masturbatie gepleegd met een andere jongen, een soort pariah op zijn school, die hij echter niet in bescherming neemt als deze door de andere jongens wordt uitgejouwd en hardhandig aangepakt.

Men zou hier kunnen protesteren met: ‘Maar dat is geen *gewoon* mens - die man is psychisch ziek’. Een van de belangrijkste waarheden (tevens waarschuwingen) in Jacobson's boek is echter dat Baisz meestal voor een doodgewone, aardige, goedhartige kerel wordt gezien, die afkomstig is uit een gewoon gezin op het platteland en die zijn oude moeder en zusters lief heeft.

Uiteindelijk wordt de afschuwelijke levenswijze van Baisz zelfs hem echter teveel. Deze wending komt als hij, tijdens een grote, door hemzelf op touw gezette manifestatie, waarbij

de ‘Heerser’ een bezoek aan het werkkamp brengt, ontdekt, dat zijn eigen, geliefde zuster onder de politieke gevangenen zit. Zij snelt naar voren en klampt haar armen om zijn hals als hij naast de ‘Heerser’ voorbij stapt, zijn naam hysterisch roepend: ‘Josef, Josef, Josef!’ Maar zoals Judas met Christus deed, doet Josef Baisz alsof hij zijn eigen zuster niet kent en loopt door. Hierna echter begrijpt hij dat hijzelf zijn laaste slachtoffer zal zijn en de roman eindigt dan ook met zijn zelfmoord.



Dan Jacobson

Jacobson heeft alles zich laten afspelen in een land waar de namen en de taal, en ook soms het klimaat (helblauwe luchten), aan Zuid-Afrika doen denken. Maar de algemene indruk is van een land ergens in Azië. De schrijver, die vroeger veel over zijn geboorteland heeft gepubliceerd, heeft zelf ontkent dat Sarmeda Zuid-Afrika moet voorstellen. Maar, neen, zegt hij, Sarmeda is een droomland.

Kritiek? Ik had vooral in het begin wat bezwaar tegen de vorm van het boek, d.w.z. de mémoirevorm. Want vooral in de eerste helft is het relaas wat verward en niet chronologisch en dit kan de aandacht van de lezer van het afschuwelijke van het gegeven afleiden. Het vermindert ook hier en daar de spanning.

Baisz' mijmeringen over de vorm van de mémoire en over de bedriegelijkheid van het proces waarbij alles achteraf wordt verteld, vond ik hier en daar wat haperend, en dit beseft men des te meer als Jacobson deze mijmeringen weglaat en alleen maar vertelt, wat gebeurd is.

Heel goed geschreven bij voorbeeld zijn twee ‘actie’-hoofdstukken. Het ene bevat het verhaal van het kidnappen van de twee kinderen van de functionaris, het andere het verhaal van de lastige zoon van een vermaarde, oude actrice, een probleem waar Baisz een oplossing voor moet vinden. Dit doet hij ook, al is zijn oplossing van een heel drastische aard: hij vermoordt de jongen en laat het voorkomen, alsof de jonge man in de bergen verongelukt is.

Hier is de verteltrant veel strakker en efficiënter. Interessant is het om te weten, dat Jacobson vier jaar over dit kort boek gedaan heeft en dat hij tijdens het schrijven van de tweede helft, d.w.z. het beste deel, een baan heeft aangenomen als lector in de letterkunde aan de Universiteit van Londen. Misschien betekenende dit, dat hij

toen als schrijver minder tijd voor mijmeringen en afdwalingen vinden kon. Vooral in de laatste vijftig pagina's loopt de spanning feilloos op tot de climax, waarin Baisz' eigen lichaam zijn laatste slachtoffer wordt.

Maar in zo'n boek gaat het niet in de eerste plaats om de vorm en de stijl dan wel om wat Jacobson te vertellen heeft. En wat hij hier te vertellen heeft, moest ieder politicus zonder mankeren lezen. Ieder politicus, dat wil zeggen, die zijn medemens goedgezind is. Het andere soort politicus, die door eerzucht en machtwellust gedreven wordt, kan het beter laten, want het boek van Jacobson zou hem tot gevaarlijke ideeën kunnen brengen.

The Confessions of Josef Baisz heb ik van de reeds genoemde New Fiction Society (196, Shaftesbury Avenue, London, WC2) tegen korting en portvrij, gekocht. De nieuwe roman van Maureen Duffy: *Housespy,* die ik binnenkort ga bespreken is ook van die Club te krijgen, mits men lid is, en ook *A Woman of Property* door Margaret Blount en *Walter* door David Cook, beide auteurs, die gedurende de laatste jaren bekroond werk hebben geleverd en die ik aanbeveel.

DAN JACOBSON: The Confessions of Josef Baisz 204 blz. Secker & Warburg, London.

Hetzelfde liedje
Margaretha Ferguson

Afgaande op negentig procent van wat er in Nederland wordt vertaald aan Russische literatuur moeten we er, ter bevordering van onder meer de neutronenbom, wel van overtuigd zijn dat in de Sovjetunie rond tweehonderdvijftig miljoen mensen een bestaan leiden dat wordt gekenmerkt door terreur, angst voor terreur, grauwheid, saaiheid, somberheid, eenvormigheid, eentonigheid en behoeftigheid. Een op zich niet onaardig en weinig agressief boekje van de geëmigreerde Rus Kirill Gradov werkt in dit opzicht voor het anti-communisme aangenaam imago-bevestigend.

Het boekje heet *Veel geluk, kameraad* en is om onduidelijke redenen (zijn er in ons land soms niet genoeg vertaal-grage slavisten?) *uit het Engels* door John Müller niet alleen vertaald maar nog bewerkt ook. Zodat de recensent, wanneer hij al eens een aardige formulering aantreft, ('in het Westen zouden ze dat "antiek" noemen, maar van die magische transformatie van rommel hadden we in Brest nog niet gehoord'), niet weet of dat nu een vondst is van John Müller, van de Engelse vertaler, of van Kirill Gradov zelf. Zodat het ook moeilijk, of eigenlijk onmogelijk is, vast te stellen of het waar is wanneer Gradov ergens zegt dat hij te goed schrijft om een succes te worden in de Russische journalistiek. Het zal wel zo zijn, want juist het weinig agressieve, de in zekere zin milde toon van zijn levensverhaal maakt hem beslist geloofwaardig.

In het begin van de jaren zeventig kreeg Gradov toestemming naar het westen te emigreren.

Veel geluk, kameraad geeft een serie schetsen van een jeugd in de Sovjetunie, school, puberteit inclusief seksuele belevenissen, militaire dienst, het zoeken naar en vinden van werk, eerst als journalist, later als fabrieksarbeider. Gradov (of John Müller?) schrijft on-Russisch nuchter, to the point, misschien is het daardoor dat je, bijvoorbeeld bij de militaire dienst en de omgang met meisjes, zo vaak het gevoel krijgt dat die belevenissen niet zoveel verschillen van wat jeugdige Hollandse jongens kunnen meemaken.

Gradov zelf is bepaald geen fervent 'aanklager', zoals Solzjenitsyn, of een satyricus zoals Amalrik. Hij lijdt wel zwaar onder de neerdrukkende sfeer van het bestaan in Rusland, oorzaak ook van het buitenmatige drankgebruik, maar, zegt hij, 'het is nooit anders geweest. Russen zijn drinkers, geen revolutie of zuivering die daarin verandering heeft kunnen brengen. Dit feit, hoe onbetekend ook, heeft me op de gedachte gebracht, dat Russen in de eerste plaats Russen zijn en daarna pas communisten, kolonialisten, militairisten etc. ik geloof, dat teveel mensen in het westen dat onderscheid uit het oog verliezen.'

Een andere zinnige opmerking van Gradov: 'Iedereen kan de samenhang tussen westerse publiciteit en Russische reactie ontdekken: berichten over de gevaarlijke groei van de Sowjetwapenproductie en de acties van dissidenten, brengt de Russen ertoe hun militair arsenaal er inderdaad gevaarlijk te doen uitzien. En de dissidenten worden harder aangepakt. Waarom zou er in het westen ook niet wat meer over minder negatieve ontwikkelingen in de Sowjet-Unie geschreven kunnen worden? Ik ben er van overtuigd dat dat een bijdrage aan de ontspanning zou kunnen zijn.'

Dat is nou precies wat ik bedoel. Maar het boekje van de emigrant Gradov dat ondanks zijn pogingen tot objectiviteit, een overheersend negatief beeld geeft van de Sowjetunie wordt hier toch meteen met graagte gepubliceerd.

Wat in Nederland *veel minder* kans heeft op publicatie en verkoop zijn Russische romans en verhalen die in de huidige Sowjetunie *ook* gepubliceerd mogen worden. De doorsnee-reactie is dan bij ons een schouderophalend gemompel over ‘tractor’-romantiek. Dat dit beeld echter ook een collectief waandenkbeeld is blijkt wel, bijvoorbeeld uit de in 1975 bij Ardis, Ann Arbor (Michigan, U.S.), verschenen: *Ardis Anthology of Recent Russian Literature*. Een dikke vierhonderd pagina's van tot ver in de jaren zeventig in de Sowjetunie grotendeels *verschenen* proza en poëzie. Ter vergelijking las ik daaruit, na enig doorbladeren, het verhaal *The Lady's Hairdresser* van I. Grekova. Een verhaal, verteld door een ouderwordende vrouw, chef van een wetenschappelijk bureau, moeder van twee lastige zoons. In de figuur van de jeugdige dameskapper tekent zij, voor de goede lezer uitstekend herkenbaar, het proto-type van de *apparatsjik,* de man die om zijn eigen ontwikkeling en carrière te bevorderen over lijken gaat. Ook haar schets van het dagelijks leven in de SU met zijn verschrikkelijke personeelsfeestjes liegt er niet om. Maar het is kennelijk geschreven door een auteur die het niet zo erg tierige bestaan van een vrouwelijke intellectuele in Moskou kan, of wil uithouden. En haar proza is, heus, dat kan nu in de SU toch echt ook, veel pittiger, levendiger, kortom veel meer *literatuur* dan de onderkoelde verteltrant van Gradov (of van John Müller) te bieden heeft.

Ik twijfel er niet aan dat alles wat Gradov vertelt waar is (helaas, helaas), en voortkomt uit een oprecht gekweld gemoed. Maar het is het soort waarheid wat er bij ons in Holland nog steeds ingaat als koek, en door een soort politiek - commerciële wisselwerking een monopoliepositie verwerft in ons nederlands bewustzijn. ‘De Sowjet-Unie, dat is het land waar de Russen hun taal verliezen, waar ze doof en blind worden, waar ze hun gezicht verliezen’, schrijft Gradov wanhopig. Hij moet ze dan toch maar eens gaan lezen, die tijdgenoten van hem wier in de Amerikaanse bundel verschenen werk grotendeels is gepubliceerd in het (tot mijn spijt moet ik hier volstaan met de Engelse naam) *Russian Literature Triquearterly,* no 5, 1973.

CARL PROFFER & ELLENDEA PROFFER: The Ardis Anthology of Recent Russian Literature

Ardis/Ann Arbor, 2e druk 1976

KIRILL GRADOV: Veel geluk, kameraad vertaling en bewerking: John Müller Erven Thomas Rap 17,50 pag. 104

Josine van den Berg in gesprek met Wim Hofman

Wim Hofman (1941) is geboren en getogen in Vlissingen; de zee en het strand spelen dan ook een belangrijke rol in zijn kinderboeken.

Hij debuteerde in 1969 met het boek *Welwel, de zeer grote tovenaar & zes andere verhalen over ridders, tovenaars, matrozen, krentebollen, cowboys en indianen & over een planeet*. In 1972 gevolgd door *Het eiland Lapje Loem*. Voor het boek *Koning Wikkepokluk de merkwaardige zoekt een rijk* kreeg Wim Hofman in 1973 Het Gouden Penseel, want hij illustreert zelf zijn eigen boeken. *De mist in* verscheen in 1975. Zijn boeken zijn bizarre verhalen vol woordgrapjes en geschreven in een heel eigen taal.

De boeken van Wim Hofman worden uitgegeven door Uitgeverij van Holkema en Warendorf.

In 1976 komt *Wim* uit, bekroond met de Nienke van Hichtumprijs en de Zilveren Griffel 1977. Wim Hofman is adjunkt-direkteur van de Kulturele Raad Zeeland.

Hoe lang ben je al bezig met schrijven en tekenen?

Als ik terugdenk dan hoort bij de eerste ervaringen bezig zijn met potlood en papier. Toen ik een jaar of 3 was, zette ik al wat op papier. Het eerste verhaaltje ging over muizen. Ik kende nog geen hoofdletters, er kwamen veel herhalingen in voor van piep piep piep, dat kon ik dan schrijven. En sindsdien is dat eigenlijk zo doorgegaan, in die zin dat ik ook wel van herhalingen houd. En ja, gekke woordjes, daar heb ik zelf veel plezier aan, dat schrijf ik dan op.

Er was niet veel anders te doen in die tijd, want het was oorlog.

Ja, ik ging nooit ver van huis af, en verder zat ik natuurlijk binnen. Speelgoed was er niet. Dus je was wel gedwongen om jezelf te amuseren, en dat deed ik dan ook in sterke mate met dit soort dingen.

Je hebt gezegd dat je veel plezier in het schrijven hebt. Wat betekent het voor je?

Ik ben er wel altijd mee bezig, teksten en tekeningetjes op papier te zetten. Ik kan me niet voorstellen er niet mee bezig te zijn.

Je bent geen broodschrijver, je hebt een baan, en je doet het er dus bij.

Bij een heleboel mensen is het zo dat de belangrijkste dingen in de vrije tijd plaats vinden, tenminste de meeste persoonlijke dingen. Nou daar hoort mijn schrijven en tekenen wel bij. Het is het noteren van persoonlijke ervaringen.

Vind je schrijven een kreatieve bezigheid?

Ik denk dat een schrijver als het een echte schrijver is, niet anders kan, dat er niks kreatiefs aan is.

'Welwel' kwam zo'n 10 jaar geleden al uit.

Ja, en sommige verhalen had ik al op de middelbare school geschreven. Dat vond ik interessanter dan de dingen die ik daar eigenlijk moest doen. En verder zat het ook een beetje in de ontwikkeling van de uitgeverijen. Ik studeerde toen in België (theologie) en ik stuurde zo'n dik pak verhalen naar uitgeverij Van Goor die ik eigenlijk niet kende. Ik kende één boekje wat me ontzettend bekoorde: *Op weg naar de maan* van Huizinga-Scaf. Dat boekje heb ik nog steeds. Ik vond het zo interessant dat er gewoon spreektaal van kinderen in voorkwam, en ook het plot was eenvoudig.

Was wat je in dat boekje vond zo bijzonder voor jou?

Ik had wel andere boeken gezien. Thuis maakten we niet zoveel onderscheid tussen boeken voor volwassenen em kinderen. Mijn broer las in de oorlog voor uit de boeken die er lagen, of dat nou de bijbel was, of. Van het westelijk front geen nieuws, of de sprookjes van Grimm. We hadden maar heel weinig boeken en die lazen we. Op de middelbare school ging ik me voor literatuur interesseren. Dat ging in die tijd samen met het boekje 'Atonaal', met teksten van mensen die woordjes interessant vonden. Diezelfde sfeer vond ik terug in het boekje van Huizinga-Scaf. Ik weet niet of ze het daar zelf mee eens is. Dat boekje sprak me aan door het woordgebruik.

Je bent heel erg met taal bezig, je hebt een zeer eigen taalgebruik.

Het neemt veel tijd. Ik schrijf b.v. wel 30 blz. over een krab. Aan het strand ga ik kijken hoe zo'n beest is, en dan probeer ik het voor mezelf te beschrijven. Het is hetzelfde als natekenen. Je kijkt erg goed en daar gaat een hoop tijd mee heen. Het is erg goed, ergens mee bezig te zijn waarvan je vindt dat het wezenlijk is. Je gaat een krab beschrijven en dan denk je, zit er nou een kop aan of niet? Zo kun je bladzijden vol schrijven. Alleen, wat blijft ervan over, 3 bladzijden misschien, en dan hoop je dat je het goed beschreven hebt. Dus al dat gezeur dat je zelf in je hoofd gedaan hebt, dat is dan geschrapt.

Aan de manier waarop je het strand of een krab beschrijft is te merken dat je een goed waarnemer bent. Je kijkt goed naar dingen en mensen en ik zeg het expres in deze volgorde.

Nou ja, mensen zie ik niet zo goed, ik weet heel weinig van ze af. Daarom, als ze zeggen hoe kijk je tegen kinderen aan, en schrijf je voor kinderen, dan weet ik dat niet. Ik ben heel individueel bezig en daarom ben ik ook wel bang dat ik me vaak vergis met mijn boeken.

Een Kinderjury had nogal wat kritiek op 'Wim' bedoel je?

Ze vonden het niet mooi. Dan zeg ik, het zal dan wel. Ik ben steeds aan het twijfelen. Mijn waarnemen hangt samen met de dingen die ik waardevol vind. Als ik zeg ik vind een landschap belangrijker dan mensen (da's natuurlijk helemaal niet waar), maar, diep in mijn hart vind ik dat wel. Wat moet een mens zonder natuurlijke omgeving, zonder een boom. Dus kijk ik er ook goed naar, hoe het in elkaar zit. En waarom mensen die ook met de natuur bezig zijn, het zo verpesten. Je beleeft er ook wel genot aan als schrijver in die zin, dat die twee machten tegenover elkaar staan. Aan de ene kant het landschap en de weersomstandigheden (ik houd nogal van een stormpje in een verhaal), aan de andere kant de mensen, een vloedlijn met veel rommel. Dat trekt me ook best.

Vind je het zelf een grote sprong van 'Lapje Loem' 'Wikkepokluk' naar 'Wim'?

In *'De Mist in'* heb ik dingen geprobeerd, maar *'Wikkepokluk'* is wel zo dat je die nare sfeer krijgt dat de mens slecht aan het leven is aangepast. Het weer is slecht, alles zit tegen, dat zit natuurlijk ook in de figuur Wikkepokluk zelf. Het ligt aan het feit dat je mens bent, aan je gedrag, aan je bewustzijn; dat je een mens bent en dat je er niet bijhoort. Toch wel een thema wat er in zit, maar meer verborgen, veel symbolischer.

Alles is niet wat het lijkt, bedoel je?

Ja, het is een heel vervelend boek, Wikkepokluk. De maan lijkt op een kwal, het gras wil de grond in, het brood wat ze eten wordt steen. Alles valt in stukken, het verbrokkelt helemaal, als de mens eraan komt, loopt het mis. Dus kan een mens het ook niet vinden. Ik denk dat het daaraan ligt dat de mens een bewustzijn heeft wat een soort ziekte is. Hij hoort er niet bij, bekijkt de dingen als een vreemde, dus ook andere mensen. Maar ja, of je dat in kinderboeken moet doen? In Wikkepokluk probeer ik het te verbergen. Bij *Wim* is dat duidelijker beschreven en ik denk dat daarom ook een heleboel mensen zich er meer aan gestoord hebben. Maar het ging toch over dezelfde dingen.

Maar koning Wikkepokluk is meer een scherts figuur, geen mens van vlees en bloed zoals Wim.

Ja, Wikkepokluk is een poppenkastfiguur. Een persoon die het niet kan vinden. Het is een boek wat ik zelf wel belangrijk vind. Die koning zoekt en hij vindt het niet. Dat is het thema van het boek. Hij komt nooit tot rust. Wat dat betreft lijkt hij wel op Wim.

In 'Wim' komen de volwassenen er niet zo goed vanaf. Had je daar een reden voor?

Ja, dat hangt samen met het isolement waarin de mens zit. Niet alleen een kind. Ik denk dat het met kinderen nu sterker is, maar dat kan een projektie zijn, hoor. Ik geloof dat een mens vrij geïsoleerd is, vreemd staat in het landschap. In de maatschappij is het nog veel erger. Het is een soort vijandelijkheid, b.v. een insektenwereld waar je helemaal buitenstaat als individu, maar zo kun je ook tegenover de maatschappij staan. Dat is misschien veel griezeliger, veel ernstiger nog t.a.v. mensen, kinderen. Zo van je hebt de maatschappij daar en het kind hier.

Je ervaart de vijandschap van die omgeving, je snapt er niets van wat er allemaal plaats vindt, waarom mensen zo reageren. Even gesloten als een landschap, zo niet ingewikkelder. Het gaat om het isolement waarin een mens zit. Een apart wereldje, los van die maatschappij, en die twee sluiten niet op elkaar aan, niet echt. Er is wel een soort kommunimatie dat lijkt op reageren op elkaar, vaak vijandigheid. Maar verder zit je dan met het isolement waar de mens niet uitkomt. Ik geloof dat de mens geen ervaring kan overdragen. Dat is goed omdat je dan de slechte dingen niet overgedragen krijgt, aan de andere kant is het jammer omdat een heleboel slechte dingen zouden worden voorkomen. Zoals nu een oorlog vergeten wordt, of folteringen, het komt omdat mensen geïsoleerd zijn, omdat wij die pijn niet ervaren.

Je kunt erover schrijven, erover vertellen maar iemand anders kan het niet ervaren?

Nee, kunstenaars proberen die dingen over te dragen, maar dat lukt maar ten dele. Het zijn allemaal pogingen. Zolang men er mee bezig blijft, lijkt het net of dat isolement een keer doorbroken wordt.

Jij gelooft uiteindelijk van niet?

Nee, uiteindelijk ben ik zeer zwartgallig.

Het jongetje Wim is ontzettend eenzaam. Er is niemand voor hem. Heb je dat met opzet gedaan?

Het is zo, dat jongetje moet geïsoleerd raken, dat zit in de vorm van het verhaal. Dus moeten die ouders dingen buitenshuis doen, werk of relaties, zodat er niemand meer voor hem is. Het gaat erom de eenzaamheid van dat jongetje verantwoord te maken. Het is wel heel wreed, maar het hoort bij het boek.

Kon het niet anders, deze enorme eenzaamheid?

Nee, anders was hij maar gewoon eenzaam geweest en nu wordt het navranter doordat je die relaties van de ouders nog verstoord, ook met het

meisje dat hij ontmoet. De korte zinnetjes die ze zegt maken duidelijk dat haar ouders helemaal niet snappen wat er in haar hoofd omgaat. En daar gaat het boek wel een beejte om. Die scheiding tussen de wereld van de volwassenen en die van de kinderen, die nog steed bestaat, die misschien wel kunstmatig in stand gehouden wordt en waar ik een beetje tegen ben. En dus schrijf ik zo'n boek.

Als 'Wim' uit is, weet je niet of het nou beter met hem gaat of niet.

Ik zat ermee net als anderen, van, zou het nou beter gaan met Wim. Ik heb een vervolg geschreven, want je bent toch met zo'n figuur bezig. En dan merk je dat de eerste woorden die je op papier zet zo gaan: ''t was een vrijdagavond in oktober. In de lucht hingen een paar boosaardige wolkjes en alles ging slecht'. Dat typeert dan weer heel sterk dat boek. Dan kun je zeggen kunstmatig.....

Dat is natuurlijk niet zo, want het komt uit jezelf?

Ja, het komt uit mezelf, en bovendien hangt het samen met het temperament van dat jongetje, wat dan sterk op mijn temperament lijkt. Da's makkelijk om te beschrijven.

Is 'Wim' Wim?

Eh, een klein beetje wel. Ja, wat moet ik zeggen, ja, 't is hem wel.

Je schrijft veel over de zee en het strand, wat betekent het voor je?

Nou, ik denk dat het strand met de zee, de vloedlijn, een plaats is waar je erg goed je isolement ervaart t.o.v. de dingen om je heen. Dat er dingen gebeuren waar je absoluut geen vat op hebt, waar je weinig mee te maken hebt, dat trekt me wel ergens.

Voel je je daar klein en nietig bij?

Eigenlijk is het zo, ik word hier geduld. Ouderwets misschien.

Hoe verhoudt je je tot andere schrijvers?

Weet ik niet. Ik ken ze natuurlijk niet allemaal Wat me wel opvalt is dat het zo moeilijk is voor jongeren om aan schrijven te beginnen, terwijl er wel veel aandacht voor is, terwijl je ook veel mensen bereikt. Vooral nu de bibliotheken gratis zijn. Ik weet niet waar hem dat in zit. Misschien is men toch steeds geneigd te denken dat je poëzie alleen maar apart in bundeltjes kunt uitgeven. Dat je het niet zoals ik, in een kinderboek kunt zetten. Men discrimineert nog steeds. Dat doen de meeste literaire tijdschriften ook. Die bespreken nooit een kinderboek. Het kan natuurlijk zijn dat ze slecht zijn, maar dat is een wisselwerking. Als je nooit slechte bespreekt dan denkt er ook niemand aan. Dat vind ik wel jammer. Verder zie ik maar heel weinig jongeren. Tot voor kort werd ik ook nog een jonge schrijver genoemd. Maar dat vind ik zo'n onzin als je er met je 16e of 17e al mee bezig bent.

Zie je een behaalde ontwikkeling voor jezelf van kinderboeken naar boeken voor volwassenen?

Ik ga steeds meer twijfelen of er een verschil is, en waar dat dan in zit. Ergens moet die scheiding weg. Volwassenen moeten met het grootste plezier die boeken lezen. Het ligt voor een groot stuk ook aan de presentatie, maar ik weet ook niet hoe je dat moet opheffen hoor.

De Reisavonturen van Prof. P en... Dr. Plankton. Deel 19+1=20!!!
Het voorafgaande: Bonzo leidt de Heren rond door het TONTO-woonschap. Wim Babbel beschrijft een levendige STAATSGREEP, totdat hij zelf door voorbijstappende Troepen wordt gegrepen.
Toelichting: Alle geluiden zijn gemakkelijk verkrijg-of uitvoerbaar.

Deel 20: Residu van een Tor

Galm van grot

B)
Heren, voordat wij tot de Vorst worden toegelaten, nog even enkele mededelingen. Zijne Hoogheid is een grijsaard en mag niet te druk denken, of te lang achtereen. Ik zal Zijn gedachten voor u vertalen, en hem uw antwoorden toedenken. Na de eerste plichtplegingen overhandigt u Hem het bankbiljet -- wat een vreemd woord eigenlijk -- en daarna laat u Hem even uw communicatiedoosje horen. Vervolgens is Zijne Hoogheid vermoeid en nemen wij afscheid, waarbij het gebruikelijk is...

Stem sterft weg

Radiostem)
...weer verbinding met Wim Babbel gekregen.

Verkeer in achtergrond, w.o. nu en dan marcheren

WB)
Dit is Wim Babbel in El Dorado. Luisteraars, ik sta voor het presidentiële paleis, waar ik zojuist een onderhoud heb gehad met Zijne Excellentie Maarschalk Trampolín.

Toen ik door de soldaten van de nieuwe regering werd opgepakt zag het er angstig voor mij uit. Maar ik wist de commandant van de gevangenis duidelijk te maken dat ik geen staatsvijand was, integendeel, dat ik een idee had om millioenen in de staatskas te doen vloeien. En deze kas heeft altijd wel een plekje vrij, als het om millioenen gaat.

Ik heb nu mijn plan aan de nieuwe President voorgelegd, luisteraars. Het komt hierop neer: Prodigia rust een expeditie uit naar Ninguna, bevrijdt Professor P en Dr Plankton uit de handen der bewoners en legt beslag op alle beeldjes en andere kunstschatten, die natuurlijk zeer sterk in de internationale markt zullen liggen.

Ik kan u zeggen, dat het nieuwe staatshoofd zeer ingenomen was met mijn voorstel, en direct opdracht heeft gegeven tot het voorbereiden van deze operatie. Ik ga mee als adviseur en zal u op de hoogte houden. Dit was Wim Babbel uit El Dorado.

Korte stilte Zacht knabbelgeluid Lichte galm van vertrek Geknabbel stopt even

PP)
Hoogheid, vergun mij u dit geschenk aan te bieden.

B)
Zijne Hoogheid denkt: Wij danken u voor deze smaakvolle wandversiering. Heeft u het hier naar uw zin?

PP)
Ja Hoogheid. Het belooft een zeer interessant verblijf te worden.

Geknabbel begint weer

B)
Zijne Hoogheid denkt: dat doet Ons genoegen.
Eh, professor, kunt u nu even dat doosje demonstreren?

PP)
O ja. Plankton, zet u de radio aan.

Klik Geknabbel houdt op

Nieuwslezer)

...langs het Suezkanaal. Verder Nederlands nieuws: kleine potjes hebben grote oren. Dit staat vermeld in een rapport van de vakgroep Ceramiek. De weersverwachting: geen weer. Dit was het nieuws.

Klik

B)
Zijne Hoogheid denkt: ha ha ha ha ha ha ha.

Geknabbel begint weer, sterft weg Hamergeklop op metaal

WB)
Dit is Wim Babbel in de haven van El Dorado. Luisteraars, het oorlogsschip Convulsión wordt hier- met bekwame spoed nagekeken, opgeknapt en voorzien van munitie en brandstof. Dat wil zeggen: de volledige marine van Prodigia wordt ingezet om het eiland Ninguna te veroveren en de twee geleerden te redden. In het gehele land heerst grote geestdrift over deze stoutmoedige actie. Dit was Wim Babbel uit El Dorado.

Geluiden stoppen

Radiostem)
De plannen van het nieuwe bewind in Prodigia blijven in de buurstaat Contigua niet onopgemerkt. Onze correspondent Thijs ter Plaatse is in de hoofdstad aan de lijn.

Protestbetoging in achtergrond

TtP)
Dit is Thijs ter Plaatse in Bibelabón. Luisteraars, in het gehele land heerst grote verontwaardiging over de Prodigiaanse bedreiging van het vreedzame eiland Ninguna dat, zoals bekend, altijd een gebiedsdeel van Contigua is geweest. De kolonels kunnen ieder moment de mobilisatie afkondigen. De toestand is zeer gespannen. Dit was Thijs ter Plaatse uit Bibelabón.

Korte stilte Zachte knabbelgeluiden passen (3 pers.) op steen Sterke galm

B)
Heren, nu de audiën tie achter de rug is, zal ik u gaane door ons woonschap rondleiden. Om te beginnen hebben we hier...

PP)
Pardon, mag ik eerst even een vraag stellen?

B)
Ga uw gang, professor.

PP)
Het valt me op, dat iedereen, tot de Vorst toe, op stukjes plant zit te knabbelen. Is dat een vrucht? Of een groente?

B)
Het is geen voedsel, professor. Deze plant wordt gewonnen aan de voet van deze berg, in het gebied waar de neus-, keel- en oorspin loert, en haar beknabbeling schakelt de herinnering uit. Men noemt haar dan ook de Vergetelheidsplant, en zij voldoet aan een constante en algemene behoefte.

PP)
Een behoefte die bij u niet aanwezig is, lijkt me.

B)
Dat is zo. De plant heeft op mij geen uitwerking, en ik ben dan ook de enige onderzoeker en historicus ter plaatse. Maar nu de excursie, heren. Hier links hebben wij het...

F.o.

Deel 21: Dure Nos - Tarieven

Het voorafgaande

De twee geleerden bezoeken de grijze heerser.
Wim Babbel heeft de nieuwe dictator van Prodigia overreed tot een bevrijdingsexpeditie naar Ninguna. In Bibelabón, hoofdstad van het buurland Contigua, worden de territoriale plannen van Prodigia hoog opgenomen, meldt Thijs ter plaatse.

Toelichting

Gepiep van Kamer- of kastdeuren, mits hoog genoeg (desnoods versneld) en verveelvoudigd, kan dat van spinnewielen heel treffend weergeven. Geborrel, toeters e.d. zijn ook live te produceren. Voor tanks, troepen, stadsgeluiden, El Gato Montés etc. etc. putte men uit de voorraad.
Voor de toespraak van de maarschalk dient men met een orse, verveelde gelaatsuitdrukking en helemaal onderuitgezakt tegen de microfoon te praten.

Zacht, veelvoudig gepiep komt langzaam onder passen (3 pers.) op steen, ook geknabbel als in XIX (N.B. Denk om galm in woonschap)

PP)
Heeft u hier een volière?

B)
Een wat, professor? O, die bedoelt die geluiden zeker. Die komen uit het vrouwenverblijf.

Pl, schalks-opgewonden)
O!

PP)
Plankton, zegt u maar eenvoudig: ‘O’, of Niets, dat is nog beter.

pl, nederig)
Ja professor.

B)
Hier ziet u de vrouwen bezig met het spinnen van garen.

PP valt hem in de rede)
Hé! Ze hebben spinnenwielen!

B)
Ja professor. Die komen bij dit werk goed van pas. Zoals ik zei, de vrouwen maken garen en weven vervolgens...

PP valt hem in rede)
Pardon, maar weet u dat dit iets heel bijzonders is?

Geen enkele Precolombiaanse beschaving kende het spinnewiel.

B)
Dank u zeer voor uw inlichtingen, professor. Om tot ons onderwerp terug te keren, het produceren en bewerken van weefsels is de taak der vrouwen.

PP, pal hierop)
U zou alleen iets aan het piepen van die wielen moeten doen.

B, tikje geërgerd)
Professor, die wielen piepen om te bewijzen dat de vrouwen aan het werk zijn. Zonder deze contrôle moesten we er een opzichter bij zetten. Wij verlaten nu deze afdeling en begeven ons naar de keuken.

Passen onder wegstervend gepiep en opkomend veelvoudig geborrel, met nu en dan vallend aardewerk

PP)

Wat doen de vrouwen hier nog meer?

B)

Allerlei, professor. Ze koken -- dat gaan we dadelijk zien -- en serveren, en houden het interieur schoon, en passen op de kinderen die ze krijgen. Hier hebben we dan een keuken. Deze dient voor het bereiden van voedsel. Ons eten komt namelijk niet uit ronde metalen doosjes, het wordt geplukt of gevangen, en daarna een tijdlang in kokend water gelegd...enfin, u kunt het procédé zelf wel zien.

PP)

Wie zorgt voor het plukken en vangen? Doen de mannen dat?

B)

Juist professor. De mannen en kinderen. Ofschoon er ook mannen zijn die ander werk verrichten - de hofhouding, de uitkijkers, de wegdenkers (dat zijn degenen, zoals u weet, die dit eiland in geval van nood onzichtbaar maken) en de grijsaards.

Pl, humoristisch)

Is dat een beroep, grijsaard?

B)

Nee, meneer Plankton, dat is evenmin een beroep als, bijvoorbeeld, leukerd. De grijsaards -- als u me even volgen wilt, heren, het is deze kant op - de grijsaards verzorgen lichte werkzaamheden als het vervaardigen van meubels, muziekinstrumenten, snuisterijen en speelgoed We zullen nu een kijkje gaan nemen in deze bedrijvige...

Passen onder wegstervend geborrel en opkomend geluid van toeters, bellen en geklop, en af en toe gehoest en gerochel F.o. stem en geluiden Stadsgeluiden, m.m. voorbijkomende tanks en troepen

TtP)

Dit is Thijs ter Plaatse in Bibelabón. Luisteraars, ik verneem zojuist dat de Fiesta del Pandemonio is afgelast, en wat dat voor de inwoners van Contigua betekent hoef ik u niet te zeggen. Het hele land ondergaat de bedreiging van zijn eer en onafhankelijkheid. Het leger is paraat, vele verdachte personen zijn in hechtenis genomen. De kolonels laten niets ongedaan om de vrede en het recht te handhaven, ondanks de schaamteloze provocaties van Prodigiaanse zijde. Dit was Thijs ter Plaatse uit Bibelabón.

Geluiden eindigen kort na spreker

Passen en geknabbel Passen houden op

B)
Wij arriveren nu bij de werkplaats waar de goden worden gesneden. U ziet, er gaat hier heel wat om. Elke beeldsnijder is gespecialiseerd in een bepaalde god. De meeste goden kunnen door één man worden aangemaakt, maar er zijn erbij waar twee of meer mensen het druk mee hebben. Hier bijvoorbeeld heeft u de vermakelijkheidsgod, daar is veel vraag naar. En dit is een weergod. Die gaat niet zo hard. En deze wijsheidsgod ook niet. Maar dit hier, de godin van de tevredenheid, weer wél.

PP)
Het valt me op, dat al die goden staan of lopen of zelfs dansen. Maar in die tempel dicht bij het strand zagen we een groot liggend godenbeeld .

B)
De zeegod, ja. Kijk professor, onze goden hebben een druk bestaan. Ze brengen allerlei aankopen tot stand, ze worden ook wel uitgeleend, of zelfs verwed -- kortom, ze circuleren. Daarom mogen ze in hun tempels uitrusten, dus liggen.

PP)
Aha. En dan nog iets: waarom heeft u de eilandgod uit de circulatie genomen?

B)
Vanwege de inflatie, professor. De eilandgod was natuurlijk altijd zeer gelief, want zonder dit eiland zou er geen Tonto-volk meer bestaan. Wel, er werden zoveel eilandgoden voortgebracht dat de waarde steeds verder terugliep en toen hebben we de hele voorraad maar in zee geworpen. Mag ik u nu voorgaan naar de...

f.o. Geroezemoes van menigte buiten

WB)
Dit is Wim Babbel in El Dorado. Luisteraars, zoals u weet is de Prodigiaanse grens hedenochtend overschreden door een strijdmacht van Contigua. De stemming hier is op het kookpunt. Ik sta op de Plaza, waar Maarschalk Trampolín nu een toespraak gaat houden tot de troepen die naar het front vertrekken.

De maarschalk weerklinkt via de luidsprekers; telkens als hij het woord neemt, sterft het publieksgeluid weg.
Tijdens de toespraak hoort men langzaam en van ver het geluid van artillerie en machinegeweervuur naderen

MT) Soldados!
Ha llegado el momento fanfaronante, el día de nuestra antibiotica, la lucha perpendicular.

Luid geweeklaag als in Grieks treurspel

WB, hier overheen)

Het staatshoofd beschrijft de ernst van de toestand.

(MT)

Es la saponificación de San Trocadero de Sarsaparilla, hasta el abacadabra y sobre los partes posteriores prodigianos!

Luid applaus en kreten van bijval

WB, hier overheen)

Hij herinnert aan de roemrijke feiten uit de Prodigiaanse geschiedenis.

MT)

Yo siempre digo: Más vale el funiculi que la funicula.

Uitbundige hilariteit

WB, hier overheen)

De grijze veldheer laat zich een woord van scherts ontvallen.

MT)

El paludismo arrogante del gobierno contigueno aturullara sus aspidistras, acordeones y patates frites.

Verontwaardigd boegeroep

WB, hier overheen)

De spreker gispt het gedrag van de vijand.

MT)

Arriba! He baberiba! Para el angostura, el protoplasma y el tararabumdié nacional!

Stormachtig gejuich

WB, hier overheen)

De opperbevelhebber eindigt met een vlammende oproep tot hen die het vaderland mogen redden.

Gejuich duurt voort, terwijl een fanfare-orkest El Gato Montes aanheft De oorlogsgeluiden (nu ook ontploffingen, instortingen, gillen e.d. zijn inmiddels tamelijk dichtbij gekomen; WB gaat steeds haastiger spreken

Aldus Maarschalk Trampolín tot de legereenheden vlak voor hun vertrek naar het front. Dit front is intussen een stuk dichterbij gekomen, en dit betekent een aanzienlijke besparing aan tijd en brandstof. Luisteraars, ik zal nu even de situatie elders in de stad gaan opnemen, dit was Wim Babbel uit El Dorado.

Deel 22: Een Randvirtusse Het Voorafgaande: De Bezichtiging van Het Woonschap wordt voortgezet. Antiqua is Prodigia binnengevallen wim babbel Iran ervan Meepraten. Toelichting: Niets bijzonderste meeden.

Passen en zacht geknabbel

B)
...en hiermee, heren, is de rondleiding afgelopen. Als u er prijs op stelt, kan ik u nog even aan onze eerste immigrant voorstellen, hij woont hier vlakbij.

PP)
Ja graag, ik ben daar wel benieuwd naar. Hoewel ik betwijfel of het een vlot gesprek zal worden. Die vissers spreken een nogal ondoorzichtig soort Spaans.

Passen houden op B verwijdert zich

B)
Wel, hier heeft u hem. Ik wens u veel plezier. Tot ziens, heren.

V, enigszins plat)
Zo heren, komt u binnen. Kijkt u maar niet naar de rommel. Maak het u gemakkelijk. Wat mag ik u inschenken?

Pl)
Professor! Die man spreekt Nederlands!

PP)
Dank u. Ik vroeg me al af wat voor dialect dit was. Heeft u in Nederland gewoond, meneer...

V)
Albeniz. Pepe Albeniz, om u te dienen.

PP)
Wel, mijn naam is P, en dit is Dr Plankton, mijn assistent. Maar wat ik vragen wou...

V, onderbreekt hem)

Nee meneer, ik ben nooit eerder uit Prodigia weggeweest. Maar ziet u, een paar maanden voor mijn geboorte was mijn moeder geschrokken van een Hollandse haring, en zodoende.

PP)
Dat treft. Ik had u namelijk het een en ander over dit woonschap willen vragen. U als vreemdeling heeft daar natuurlijk een eigen kijk op. Hoe bevalt het u hier eigenlijk?

V)
Nou meneer, dat houdt niet over. Nee hoor. Je hebt hier weinig aanspraak. Geen kwade mensen hoor, dat niet, maar nogal op zichzelf, begrijpt u. Maar ik mag niet klagen. Ik ben gezond. Ik kan me redden..

PP)
Maar wat doet u hier zo de hele dag? Gaat u mee op jacht of heeft u een functie, u zult toch wel iets om handen hebben?

V)
Ja. Ja, dat wel. Ja kijk eens, ik ben dus eigenlijk visser van mijn vak. Maar dat doe ik nou niet meer, want hier boven in die berg hier is vanzelfsprekend geen vis. Dat was u misschien al opgevallen. En jagen, nou nee, dat is niks voor mij. Dus toen heb ik maar een Prodigiaans restaurant geopend. El Bistro Prodigiano, u moet maar eens komen eten. Op kosten van de zaak natuurlijk. Dat is te zeggen, de eerste keer dan.

PP)
Heel graag. Maar hoe komt u hier aan Prodigiaanse gerechten?

V)
Nou kijk meneer, u zit kennelijk niet in het horeca-wezen, maar onder ons gezegd en gezwegen, het is gewoon een kwestie van sfeer. Ik gebruik dezelfde groenten en smurrie en zo die ze thuis eten, maar ik gooi er wat specerijen bij en ik geef er Prodigiaanse namen aan. En ik heb wat typisch Prodigiaanse dingen aan de muur hangen. Mijn ouwe broek bijvoorbeeld, en mijn ouwe hemd, en mijn sandalen. Dat maakt het schilderachtig hè. Want toen ik hier kwam wonen kreeg ik een nieuw stel kleren, dus u begrijpt.

PP)
Ja, ik kan me voorstellen dat er een echt Prodigiaanse sfeer hangt in uw eethuis.

V)
En dat is nog niet alles, meneer. Twee keer per week is er een Prodigiaans programma. Dat wil zeggen, dan zing ik wat, en ik dans een beetje, en ik vertel Prodigiaanse grappen. U moet er anders niet te

veel van verwachten, want ik ken er maar twee, maar die mensen hier vergeten alles toch meteen weer, dus vandaar. Kortom heren, een stukje oud Prodigia in den vreemde. Hoe zou het anders nou momenteel zijn in El Dorado, vraag ik me soms af.

Pl, gedienstig)
O, ik zal de radio even inschakelen, misschien is er net nieuws.

Klik

Nieuwslezer)
...verpletterende nederlaag. De regering en de generale staf van Prodigia hebben de wijk genomen op het nationale oorlogsschip. Verder binnenlands nieuws: de kat krabt de krullen van de trap. Aldus de woordvoerder van de kritische kruideniers...

Klik Opkomend lawaai van verouderd schip in volle zee (geplof, wind, water, meeuwen, af en toe een lustig 'ho jo!')

WB, wat schreeuwerig)
Dit is Wim Babbel aan boord van het slagschip Convulsión! Luisteraars, na een verbeten strijd! Waarbij de vijand zware verliezen werden toegebracht! Heeft Maarschalk Trampolín het operatieterrein verlegd! De Prodigiaanse strijdmachten rukken nu op! Met een snelheid van tien knopen! Naar het eiland Ninguna! Ik zal u op de hoogte houden van het verloop! Van deze gedurfde onderneming! Dit was WIm Babbel in volle zee!

F.o.

V)
...tegemoetkomen nietwaar? Bijvoorbeeld, die plant waar ze altijd op zitten te knabbelen. Zit niks geen voedig in. Maar ik doe er van alles mee. Eens kijken, ik moet hier nog ergens een paar hebben liggen. Ik noem dat de Droomsoep of...o, hier heb ik er een, ziet u wel?... of Salade Nirvana, al naar het...

Pl valt hem in de rede)
Hé, dit is een soort Zizyphus! Ziet u dat, professor?

PP)
Nee. Laat meneer even uitspreken.

V)
Al naar het uitkomt.

Pl, deskundig)
Jazeker, dit is duidelijk verwant aan de lotus.

V)
Op die manier.

Opkomend lawaai als boven

TtP, boven lawaai uit)
Dit is Thijs ter Plaatse aan boord van de oorlogsbodem Rataplán! Luisteraars, na een verbeten strijd! Waarbij de vijand nauwelijks tegenstand bood! Is het jammerlijk restant per schip gevlucht! De marine van Contigua! Dat is dus dit schip hier! Heeft de achtervolging ingezet! De Rataplán heeft een topsnelheid! Van twintig knopen! Maar kan door omstandigheden! Slechts op halve kracht varen! Ik zal u regelmatig verslag uitbrengen! Van deze spannende operatie! Dit was Thijs ter Plaatse het zeegat uit!

Deel 23: O Een virus nadert!..

Het voorafgaande

Onderhoud met een aangespoelde en heel aardig ingeburgerde Prodigiaan.
Wim Babbel aan boord van het Prodigiaanse oorlogsschip, op weg naar Ninguna. Thijs ter plaatse op het Contiguaanse marinevaartuig dat daarachteraanzit.

Toelichting

Zie vorige toelichting; alleen zult u wat moeten zoeken naar exotische muziekinstrumenten. Informeer eens bij uw buurtgastarbeider.
De compositie hoeft niet per se Koning Voetbal te zijn, de uitvoering niet beslist door een politiekapel. Maar het moet wel even afgezaagd klinken.

Opkomend scheepslawaai als in XXII, maar zonder vogels en ho jo

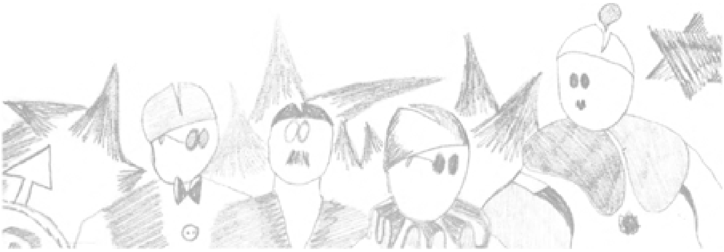
WB als in XXII)
Dit is Wim Babbel aan boord van het slagschip Convulsión! Luisteraars, er staat een flinke bries en de hemel is lichtbewolkt! Wij stomen op, zoals u weet, naar Ninguna! Het kan niet lang meer duren of het eiland doemt op! Iedereen kijkt nieuwsgierig naar de horizon! Het moet daar ergens liggen! Men wacht met ongeduld op de boodschap uit het kraaienest: LAND IN ZIIIIIIICHT!. Het is jammer dat geen enkele kaart...

Schepelingen vallen hem opgewonden in de rede)
Qué dice? Land? Land? Qué quiere decir? Tierra? Ha visto tierra? Ha visto tierra! Ho yo! Ho yo! Tierra! Clé! Tierra!

WB, hier bovenuit)
Luisteraars, een moment alstublieft. No! No he visto tierra! Kleine verwarring, luisteraars.
No! No tierra! Es un, eh... Even ophelderen, luisteraars. Es para la radio! No he visto nada! Luisteraars, de stemming staat om! Ik trek me terug naar mijn hut! Dit

Schep., boos opdringend)

Hé? Qué dice. No tierra? No ha visto tierra? Caramba! No tierra! Maldito! Bah! Imbécil! No tierra! Puf! Diantre! Malpartido! No tierra hé? La radio hé? Saco! No ha [...]



Snelle f.o. Opkomend zacht geknabbel (N.B. lichte galm)

pl)
Professor!

PP)
Wat nu weer?

Pl, zielig)
Professor, we zitten nu al ruim een week in die grot hier.

PP, opgeruimd)
Ja, en ik ben nog lang niet klaar met mijn onderzoek. Die tempelgewelven hier leveren een schat aan gegevens op. Het blijkt dat de Tonto's indertijd op het vasteland in contact zijn geweest met...

Pl valt hem snibbig in de rede)
Ja, u heeft makkelijk praten! U vermaakt zich wel! Maar wat moet ik de hele tijd doen? Hier groeit niets! Hier kruipt niets! Hier verpopt niets! In Prodigia kwamen we nog weleens buiten..weet u nog wel professor? Die deurknopvlinder die ik gevangen heb toen u in dat graf zat te pulken? Hoelang moeten we hier nog...

PP valt hem in de rede)
Pas op uw woorden, Plankton! Ik pulk niet! Ik leg bloot...Ik ontcijfer. Ik noteer. Ik heb het druk. Waarom gaat u niet weer eens met die visser praten?

Pl, gedeprimeerd)
Ik-heb alles al met hem doorgesproken, professor! Vissen, weekdieren, schaaldieren, strand- en zeevogels... zelfs over de zeeslang heeft hij me de kleinste bijzonderheden al verteld.

PP)
Dan kunt u hem nu alles gaan vertellen over vlinders en kevers en eekhoorntjes en pluimvee en kikkers en,..

F.o. Opkomend scheepslawaai als boven

TtP)
Dit is Thijs ter Plaatse aan boord van de oorlogsbodem Rataplán! Luisteraars, ik heb goed nieuws! De toestand is ongewijzigd! Dat wil zeggen! We zitten nog altijd achter de Convulsión aan! Ze zien blijkbaar geen kans! Om op de Rataplán uit te lopen! De genadeloze klopjacht duurt voort! Zij zullen niet ontsnappen! Het weer is goed, en er is een matige golfslag! Dit was Thijs ter Plaatse op het zilte nat!

Zacht geknabbel (galm)

B7

Wel professor, kunt u het hier tussen de oudheden nogal uithouden?

PP)
Ik verveel me geen ogenblik, maar mijn assistent klaagt over gebrek aan afleiding.

B)
Nee maar! Dat is onbegrijpelijk! Heeft hij de Prodigiaanse grappen al gehoord?

PP)
Meer dan eens. En het Prodigiaanse visserslied kan hij al dromen. Hij is aan iets nieuws toe, zegt hij.

B)
Nu, dan kan hij tevreden zijn. Zijne Hoogheid inviteert u beiden voor een concert. Waar is uw assistent? Het begint namelijk al over enkele ogenblikken.

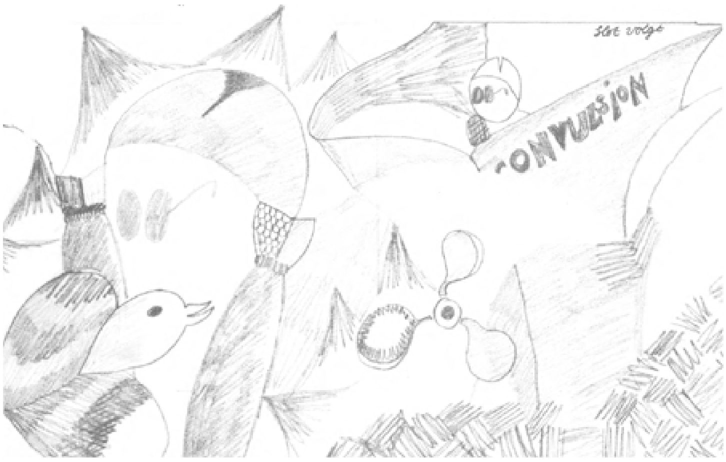
PP)
Daar komt hij net aan. Plankton, we gaan naar een muziekuitvoering. Dat kan interessant worden.

Pl sceptisch)
O ja, professor? Van die inheemse geluiden zeker.

PP)
Niet zo ondankbaar, Plankton. U krijgt nu eindelijk eens iets moois en leerzaams te horen, wees liever blij.

Haastige passen
Naderend geluid van het stemmen van zeer exotische muziekinstrumen ten Getik op lessenaar, even stilte, vervolgens Koning Voetbal door politiekapel

B)
Terwijl we ons naar het Paleis haasten, zal ik u vlug even vertellen wat er gespeeld wordt. Komt u mee, heren? We krijgen één muziekstuk te horen. Het heeft een verhalend karakter, maar dat zou u kunnen ontgaan, daarom geeft ik u maar alvast de inhoud weer. Het is de geschiedenis van ons eerste vorstenpaar en speelt dus op het vasteland, in een legendarisch verleden. Welnu. De Maan had liefde opgevat voor de Zee, Hij bezocht haar vele nachten achtereen. Toen de Zon dit hoorde van het jaloerse Strand, was hij vertoornd. Hij weigerde aan het einde van de dag naar de Zee terug te gaan (gaat over op fluistertoon) Daardoor kon het niet donker worden. Laten we hier maar gaan zitten, heren, dit is een goed plaatsje, en niemand kon de slaap vatten. Tenslotte ging de Wind klagen bij de Bergen, en deze spraken: O, het gaat al beginnen, nu ik vertel u de rest na afloop wel.


CONVULSION

[Nummer 57]

Inhoud:

MARIO VARGAS LLOSA

Schrijver uit Peru en internationaal voorzitter van de P.E.N.

Barber van de Pol	Over Mario Vargas Llosa	49
Mario Vargas Llosa	Tussen obsessie & objectiviteit	53
Barber van de Pol	Interview met Mario Vargas Llosa	57

PROZA

J.M A. Biesheuvel	Onttakeling	3
Steven de Recht	Mist	13
Geert Bremer	Weerzien	19
Jaap Harten	De Stofzuiger	21

POEZIE

Eddy van Vliet	Drie gedichten	37
Wim Gijsen	Twee gedichten	39
Wiel Kusters	Drie gedichten	40

BOEKBESPREKINGEN

Hans van de Waarsenburg	Vechtend tegen lijnen van leed	35
Hans van de Waarsenburg	Stortemelk-goed voor elk	45
Sig. W. Wolf	Milde toon in felle aanklacht tegen Suriname	47
Margaretha Ferguson	Uit Australië komt het	63
Dolf Verroen	Over twee Antilliaanse schrijfsters	72
Dolf Verroen	Een boek in brieven	74

KRONIEKEN

André Matthijsse	Duitse kroniek	
James Brockway	Engelse kroniek	
Geo Staad	De reisavonturen van prof. P. en Dr. Plankton, deel 24 (slot)	75

ONTMOETINGEN MET SCHRIJVERS

Johan Diepstraten & Sjoerd Kuyper	Wat in mij heel sterk aanwezig is, is de angst om iets te doen dat nutteloos is (interview met Frank Koenegracht)	26
Cornets de Groot	De ontbladerde boom moet ook nog om (over Jan Arends)	41

Onttakeling Maarten Biesheuvel

Het is zondag, tien uur in de morgen van paviljoen F in het gekkenhuis. David Nyborg staat bij de deur. Een glazen deur, hij is op slot. Het zou zo makkelijk zijn om te beweren dat David depressief is. Om alles waar hij aan lijdt onder één noemer te brengen. Bij hem spelen angst een rol en grootheidswaan en het idee achtervolgd te worden, maar voor alles is hij teleurgesteld. Het leven is niet geworden wat hij er als kind van verwachtte. Misschien is hij nog steeds een kind. Hij kan zich niet aanpassen. Zijn dromen verschillen weinig van wat hij overdag denkt. In zijn dromen ziet hij hoe de laatste walvissen worden uitgeroeid, hoe het landschap steeds meer door snelwegen en auto's wordt verpest, hij ziet martelingen, hij ziet tankers breken en vuile stranden, (‘Schelpen bij de Shell, olie op het strand’), hij ziet het vuile water van de Vliet, hij droomt van het uitzichtloze werk op zijn kantoor, daar doet hij administratief werk, hij controleert werkstaten die een ander al voor hem heeft nagekeken en die nadat David ernaar heeft gekeken weer door een derde worden bestudeerd. Hij houdt van dieren, hij haat mensen. Waarom, zo vraagt hij zich af, mogen mensen het dierenrijk verstoren en de rust kapot maken? Waarom mogen mensen de wereld ontbossen? Waarom is er nooit iets aardigs in de krant te lezen. ‘Het FNV verzet zich heftig tegens de Vermogens Aanwas Delingsregeling’. Een foto erbij van vergaderende heren, zwetsers met grote brillen en grote monden. Monden als het gat van een varken. Thuis verwacht hij post. Hij verwacht een bericht. Wanneer zal het komen? ‘Geachte Nyborg, er komt rust, u kunt uitrusten op het strand, een huisje is beschikbaar met een kolenkachel, kipjes scharrelen er op het erf, er zullen boeken zijn die u mooi vindt, u zult eindelijk viool kunnen spelen, er zal een roeiboot zijn, u zult gedichten kunnen schrijven en gelukkig zijn, de gever van dit alles wil onbekend blijven..., het eiland ligt voor de Schotse kust, als u wilt zeilen kan dat ook. U zult altijd schone kleren dragen en u niet meer schuldig voelen. U zult een groots werk verrichten. In de kaarten zie ik een blonde vrouw die een zware last draagt, ik weet niet wat dat betekent. Er zal vrede in uw hart zijn en u zult andere mensen gelukkig maken. Niet langer meer zult u avond aan avond in een hoekje zitten huilen en op kantoor door de ruiten naar het verkeer in de regen staren. U zult eindelijk belangrijk worden. U zult een gedicht schrijven, zo fraai, zo schoon, zo ontroerend dat het in alle talen vertaald wordt. Gij zult niet voor niets hebben geleefd. Miljoenen mensen zult ge gelukkig maken. Er zal weer schoon water in de Rijn en de Donau zijn. Walvissen zullen in alle soorten de zeeën weer bevolken. Ge zult met uw hond kunnen spreken en ge zult uw tranen kunnen afwissen. U zult uw vrouw begrijpen en eindelijk harmonieus leven. Nooit meer hoeft u de kantoorpost, Panorama, de Margriet, de Nieuwe Revu, de Volkskrant of de NRC door te bladeren. Walging zal van u afvallen. De roeiboot zal van hout zijn en de kipjes leggen lekkere eieren. U zult geen hoofdpijn meer hebben. U hebt geluk en in uw slaap zult u sterven. Een hiernamaals kunnen we u niet beloven. Wie gelukkig is op aarde verliest verder alles... over een jaar kunt u weggaan. Het zal allemaal geregeld worden. Hou het nog een jaar uit. U zult kinderen krijgen en ze zullen niet krankzinnig zijn, let op uw lever, pas op in het verkeer, lees niet teveel, doe uw werk, hou vol, nog maar een korte tijd en het is voorbij, zoveel hebt u geleden dat het Paradijs voor u zal aanbreken... het wordt allemaal betaald. Precies over een jaar wordt u in een koetsje afgehaald. De paarden zullen wit zijn...’ Zo'n brief verwacht hij en hij is verbaasd

hem nog steeds niet ontvangen te hebben. Hij herinnert zich een ansichtkaart die hij eens ontvangen heeft. Daarop zag je een ruime houten kamer met uitzicht op hoge bomen. In die kamer zitten een hond en twee poesjes op de grond. Op tafel staat veel eten. ‘Christus is opgestaan’, staat onder de kaart. Voor de tafel staat een man, een gelukkige man met keurig haar, een prachtig pak, zijn broek in zwart glimmende laarzen. Hij glimlacht en buigt zich voorover naar een prachtige vrouw met een zwarte stip op haar wang. Ze draagt een hoepelrok en een lijfje dat haar boezem mooi doet uitkomen. Hij kust zijn vrouw. Het lijkt of het hondje op de grond, de twee poezen in de lichtbundel, zelfs het dode konijntje op tafel ‘Amen’ zeggen. Lang heeft hij naar die kaart gestaard. Toen heeft hij hem verscheurd. Christus bestaat niet. Harmonie bestaat niet. David wil zo'n kaart niet ontvangen. Een andere keer, met Kerstmis, kreeg hij een ansicht waarop heuvels in de sneeuw lagen, op een paadje door de sneeuw liepen gearmde paartjes in het donker met brandende lantaarns bij zich. In de verte was een kerkje en uit dat kerkje straalde door de ramen en open deur het licht. Lang heeft hij naar die kaart gekeken. In gedachten hoorde hij de zachte, liefelijke orgelmuziek. Toen heeft hij ook die kaart verscheurd. Zulke dingen bestonden niet voor hem. Hij wilde niet met valse voorstellingen worden opgezadeld. De laatste tijd kon hij zijn vrouw niet meer liefhebben zoals vroeger. Hij ging naar de hoeren. Moeilijk te beschrijven wat hij voelde in zo'n rosse straat. Hij keek er rond, voelde de vijftig gulden in zijn borstzak knisperen. De hele straat was van hem, het was zijn harem. Een poging om te ontvluchten aan de sleur van alledag. Hij hoefde maar het sappigste en het lekkerste uit te kiezen. Maar de vrouwen hielden hem maar zo'n korte tijd bij zich en

echt gelukkig werd hij er niet van. Thuis zat hij in een hoekje te mokken. Hij kon niet meer eten, kotste alles uit, hij kon niet meer lachen, hij had geen zin om op te staan, zich aan te kleden, hij kon niet meer vrijen. Er was voor hem geen zin in het leven te ontdekken. Een gesprek tussen hem en zijn vrouw:

- Waarom zit je nou te huilen?
- Dat heb ik toch al zo vaak verteld...
- Maar is er dan helemaal niets aan te doen?
- Nee
- Maar de poezen vind je toch wel leuk?
- Nee, vind ik niet leuk, ik kan er niet om lachen, ze maken me zenuwachtig met hun geren, gemiauw en gekrabbel aan de meubels. En dan die hond die steeds de poezen staat te neuken
- We hebben nu eenmaal geen vrouwtjeshond, hij is een mannetje, hij wil toch wat?
- Ik ga nog een sigaar opsteken
- Rook je niet veel te veel?
- Ik weet het niet, het is het enige waar ik trek in heb
- Hoe komt het nou dat je zo geworden bent? Het duurt nu al maanden
- Alles staat me tegen, het huis, jij, de beesten, de kranten, het verkeer, het werk, het feit dat ik niet kan reizen
- Hou je dan niet meer van mij?
- Ik geloof het niet, ik kan geen liefde meer opbrengen
- Er is een man op mijn werk die me het hof maakt, vind je dat dan niet erg? Ik vind hem best aardig. Het is voor mij ook niet leuk steeds om te gaan met een snotterende, huilende man die in een hoekje zit en die steeds ziek en depressief en lusteloos is. Ja, ik vind hem best aardig
- Is er nog een krant?
- Luister je dan helemaal niet naar mij?
- Je moet maar doen waar je zin in hebt, ik zie het niet meer zitten, ooh, was ik maar niet geboren...
- Hier heb je je krant. Kees heet hij, Kees van Amerongen, een heel aardige man. Moeten we dan maar uit elkaar gaan?
- Misschien wel...
- Maar we zijn al zolang samen geweest?
- Het was toch steeds een hel
- Maar in het begin was je toch gelukkig?
- Ja, toen verwachtte ik nog wat van het leven, ik zag er een zekere zin in. Maar nu, ik haat die huizen aan de overkant, ik haat mijn collega's, ik haat het werk, ik walg van mezelf, ik zou zo graag willen reizen en gelukkig zijn. Niets blijft mij meer over. Ik heb geen zin om te gaan slapen want ik kan niet slapen en 's morgens heb ik geen zin om op te staan omdat de dag me niets zegt. Zinloos en lusteloos verglijdt mijn leven, straks lig ik in het graf en is er helemaal niets gebeurd. Dat is het ergste, het tikken van de klok, het overdenken van mijn fouten en zonden. Ik heb mijn leven tot een puinhoop gemaakt. Ik had mijn studie af moeten maken, dan was ik nu misschien dokter geweest of chirurg. Het is nu allemaal puin geworden. Ik ben te zwak om een gevecht aan te gaan. Ik laat me altijd gaan...

- Wat doe je nou met die krant?
- Dat zie je toch, ik verscheur hem, er staan alleen maar afschuwelijke dingen in. Er staat geen bericht in voor mij. Oorlog, oorlog, zware metaal, de minister van justitie is afgetreden, vuile zeeën, zeehonden doodgeslagen, geen visserij op de Noordzee, boortoren in zee omgevallen, oorlog, trein ontspoord, veertig gewonden, drie doden
- Wat is nou het ergste dat je dwars zit?
- Mezelf, ik heb niets van mezelf gemaakt. Ik ben een kruk. Ik zou niets anders willen dan genieten van het leven. Ik kan me niet iemand voorstellen die geniet. Je moet zo lang zoeken op de radio voor je mooie muziek vindt. Ik heb in bed geprobeerd mezelf af te trekken, het wilde niet lukken. Wel een half uur heb ik liggen rukken. Ik kots, ik kan niet eten, ik kan niet vrijen, ik zie niets meer in jou, ik kan niet lachen, ik kan niet huilen, ik kan niet slapen...
- Ja, het leven is nu eenmaal geen lolletje, het is geen Paradijs
- Als kind had ik dromen en daar kom ik niet vanaf. Ik kan de grauwe werkelijkheid niet aanvaarden. Groots en meeslepend wil ik leven. Ik zou zo graag iets willen kunnen, op de een of andere manier bekend zijn, opvallen, nu ben ik een naamloze, dat kan ik ook niet verwerken. Ik had gehoopt nog eens een goed gedicht te zullen schrijven
- Maar je wordt misschien tachtig jaar, je bent nog zo jong, zou je het nu al opgeven? Wil je wat drinken?
- Ja, geef maar wat whisky. Zou ik misschien een pijp opsteken?
- Je hebt net een sigaartje op, je rookt als een ketter
- Het geeft toch niet wanneer ik doodga. Ik ben bang van de buren, ik vind ze zo dom, zo naief, zo onschuldig. Ik voel helemaal geen schuld over die hoeren. Ik zou mijn moeder weer op willen zoeken en in haar kruipen..., geborgen zijn.
- Wil je dan niet in mij kruipen?
- Nee, voor jou heb ik niet genoeg achting, ik kan niet in jou opgaan, ik kan me niet in jou verplaatsen
- Hij bent een misselijk mannetje... en nu begin je weer te huilen. Ik heb genoeg van jou...
- Ga niet weg, ga alsjeblieft niet weg, dan is er helemaal niets meer. Misschien ben ik pas tevreden als jij ook ongelukkig bent
- Ik ga weg, ik heb een afspraak met Kees
- Wie is Kees?
- Dat heb ik je toch net verteld? Die maakt tenminste werk van me en hij is niet depressief. Je denkt toch niet dat ik krankzinnig ben? Zo kan ik met jou niet leven. Zo gaat het nu al maanden. Je gaat niet naar je werk en je ligt op bed. Iedereen zou daar droevig van worden. Ga toch voetballen, zwemmen, tennissen, roeien, wandelen...
- Walgelijk, verschrikkelijk, al die inspanning. Neem nu alleen het tennissen, ik voel me daar helemaal niet thuis op die club. Het zijn allemaal van die mensen die zich interessant maken. Ze praten met zo'n deftig accent. Het komt niet in ze op om een hand om je schouder te slaan als je je beroerd voelt. Eerst ten-

nissen tot het zweet van je afdruipt. Dan op het terras gaan zitten en kletspraatjes ophangen..., maar ik kan helemaal niet met je praten, dat merk je toch, dit is toch helemaal geen gesprek? Ik zou je het liefste het huis uitschoppen, ik wil eindelijk met rust gelaten worden

- Ik ga weg, ik ga naar Kees, die kust me en hij houdt van me, hij houdt van het leven, niets is zo afschuwelijk als depressieve mensen. Vind je het niet erg dat ik naar Kees ga? Want eigenlijk kan ik ook niet meer van jou houden. Jij bent een viezerik in mijn gedachten. Ik zie je steeds bij die hoeren. Ik kan me niet voorstellen hoe het daar gaat. Ik ben jaloers, ben jij dan niet jaloers?
- Nee..., helemaal niet
- Je moet onderdehand een boek gaan lezen, je moet toch wat doen
- Welk boek zou ik moeten lezen? Het is allemaal te moeilijk voor me... ik haal er geen plezier uit, ik kan me niet concentreren... (hij begint te huilen)
- Wat is er nou?
- Ik zou een god willen zijn, iemand met macht. Ik kan die machteloosheid niet aan. De wereld wil ik veranderen. Het zou zo moeten zijn dat mensen nuttig werk doen. Er zijn veel teveel mensen. Ik word hier gek in die flatwijk. Ik maak nooit iets mee. Je zou zo graag eens een grappig verhaal willen horen, iets dat je op kon schrijven
- Denk je dan dat grote dichters of schrijvers zoveel meemaakten? Die zaten ook maar op hun kamer of in hun hotel. Reizen maakt een mens helemaal niet wijzer
- Ja, maar dat zijn gevoelige mensen, echte genieën. Dat is het juist, ik kan me er niet bij neerleggen dat ik maar een Jan Lul ben. Ik zit op mijn kamer en hoor kinderen op de gaanderij schreeuwen en zinloos draven. Dat maakt me droevig. Er is geen toekomst voor die kinderen, daarom wil ik ook geen kinderen hebben. De dokter heeft wel eens gezegd: ‘U kunt beter geen kinderen maken, de kans dat ze krankzinnig zijn is te groot, bovendien bent u te zenuwachtig om het gebler van de eerste vier jaar te doorstaan.’ Spionage, bommen, vervuilde zee, dode vissen, martelingen, zinloos werk, grauwe flats, als ik een auto had zou ik me te pletter rijden...
- Je zegt steeds hetzelfde, je moet je eruit werken, je moet het zelf doen, ik kan je niet helpen, ik ga nu weg
- Hoe laat kom je thuis?
- Dat weet ik nog niet, ik verheug me op een heerlijke, in ieder geval een draag'lijke avond met Kees. Hij is vrijgezel en woont op kamers. Hij zal me in zijn armen sluiten. Een mens heeft tenslotte behoefte aan liefde. Jij bent steen...
- Een steen die huilt? Wat is dat voor onzin? Ik heb toch ook mijn gevoelens? Als ik een steen was zou ik me niet zo opwinden. Een steen ligt miljoenen jaren op dezelfde plek. Er groeit mos op. De winter en de droogte vernietigen het mos. Dan ineens een regenbui, als een spons zwelt het mos weer en wordt prachtig, zacht krullerig groen. Iets dat leeft op de steen maar zelf is hij dood. Een steen heeft geen gedachten..., wat afschuwelijk zou het zijn voor een steen als hij een geweten en een bewustzijn had. Misschien is God wel een steen, hij is gebonden, hij kan niets uitrichten. Hij bestaat van eeuwigheid tot eeuwigheid. Maar toch ook heerlijk zou het zijn om een steen te wezen. Liggen op een doodstille plek, onder een heuvel in het mos. De seizoenen glijden over je heen. Verkeer is niet te horen, mensen zijn er niet. Een treurwilg laat haar takken over

je hangen. Er zitten lieve vogeltjes in de boom en die zingen maar, die zingen maar, ik zou niet anders dan een steen willen zijn...

- Je spreekt jezelf steeds tegen, je wauwelt maar, ik ga weg, het beste hoor
- Hoe laat kom je terug?
- Het kan gezellig worden..., als je het niet meer weet dan moet je maar naar bed, als je jaloers was zouden we nu samen naar bed kunken gaan
- Als ik jaloers was zou ik het nog niet kunnen, ik krijg hem bij jou niet rechtop. Zelfs bij een hoer kan ik hem niet rechtop krijgen
- Dag jongen (ze gaat naar hem toe en geeft hem een zoen op zijn wang) zul je geen gekke dingen doen? Je zult toch niet alle pillen tegelijk slikken? Je zult toch niet uit het raam springen? Dat is het ellendige van jou. Het schuldgevoel. ‘Kan ik hem wel alleen laten?’ Dat is gemeen. Je legt teveel beslag op me. Ik hoef toch niet samen met jou ten gronde te gaan. Ik vertrouw dat je me niet teleurstelt, daag... (ze trekt de voordeur achter zich dicht, hij hoort haar over de gaanderij trippelen, hij hoort de deur van de lift)
- Nee, nee, nee, nee, nee, ga toch niet weg, nu ben ik hier helemaal alleen, nu ben ik hier in mijn eentje met tien katten en een hond. Verdomme, grote God, Jesis Koeristas, verdomme de domme. Wat moet ik nu doen?

Hij besloot de hond uit te laten. Hij riep: ‘Ga je mee uit?’ De hond begon tegen David op te springen. David pakte de lijn en probeerde de hond vast te maken. De hond sprong steeds omhoog tegen de deur. ‘Sta toch eens stil’, mompelde David. Eindelijk had hij het beest te pakken.

Hij liet de hond uit. Hij liep het bekende vierkantje. Ergens bleef hij stilstaan. Op zeshoog in een flatgebouw zag hij een man voor het raam staan. ‘Zijn vrouw en kinderen kijken naar de televisie, het is hem teveel, nu kijkt hij naar de asgrauwe gebouwen in de donkere nacht. God, heb erbarming, daar sta ik zelf’, dacht David. Het begon zachtjes te regenen. Zijn hond begon te spelen met een zekere Joris, een aardig, maar eigenwijs hondje met een deftige eigenaar. De eigenaar van Joris stond aan de andere kant van het veld. Af en toe riep hij: ‘Jeuris, Jeuris, komt nu toch hier, kom hier!’ Maar de hond kwam niet en bleef met de hond van David spelen. David stond op het pad dat om het grasveld van vijftig bij vijftig meter lag. Recht tegenover hem, vijftig meter verder stond de eigenaar van Joris op het pad. Het was hier donker. Als duistere schimmen renden de honden over het veld. Vijf minuten stonden de eigenaar van Joris en David tegenover elkaar en de honden

te roepen. ‘Jeuris’... ‘Tedje’... ‘Jeuris kom hier!’... ‘Tedje kom hier!’... Dat kon zo eindeloos doorgaan. David besloot over het natte grasveld heen naar de man te lopen. Misschien kon hij met hem een praatje maken, een vuurtje vragen... De honden renden als razenden achter elkaar aan, zwijgend renden ze voort. Als een diagonaal liep een pad over het grasveld. Dat was nu blubberig geworden van de regen. David had Tedje haast te pakken. Hij was haast bij het pad, midden op het veld. De eigenaar van Joris keek naar zijn verrichtingen. ‘Tedje, kom hier!, zeg ik je’... Schooljongens en meisjes fietsen overdag over het pad. Eerst was er gras maar zolang hebben ze hetzelfde paadje gereden dat er een korte route van de Kennedylaan naar de school is ontstaan. Een pad door het gras. Vijftig centimeter breed. Precies over de heuveltjes in het grasveld heen. Dit moet nog een stuk wei zijn zoals het hier vijftien jaar geleden was. Er is nooit iets aan het gras gedaan, het wordt nooit gemaaid. Er zijn huizen en flats gebouwd, het stuk grasland is gebleven. Een surrealistisch landschap van hoge flats en eenvormige eensgezinswoningen waar alleen maar ongelukkige mensen kunnen wonen, volgens David. Hij houdt niet meer van mensen. Nu is hij op weg naar de eigenaar van Jeuris. Die is van huis weggegaan om zijn hond uit te laten. Het is donker in het gras. David is haast bij het pad. Er liggen modderplassen op het pad die men niet ziet in het donker. Daar komt Tedje weer langs rennen. David doet een paar vlugge stappen. Hij glijdt uit en komt languit in de modder terecht. De eigenaar van Jeuris blijft stil staan. David zit onder de modder, zijn schoenen staan vol met modderwater. Nu heeft hij Tedje nog niet te pakken. David staat op en veegt zijn handen aan zijn broek af. Nu blijft hij net zo lang achter Tedje aanrennen tot hij hem aan kan lijnen. Heeft de eigenaar van Jeuris gelachen? Heeft hij domweg toe staan kijken? Heeft hij het vervelend gevonden? David loop met Tedje naar de man in het donker toe. Jeuris volgt hen op de voet. ‘Goedenavond’. ‘Goedenavond meneer’. Zou David iets durven zeggen over honden die zo vrolijk met elkaar kunnen spelen? Zou hij om een vuurtje durven vragen? Even staat hij naast de man. Hij houdt Tedje stevig vast. Joris komt schoorvoetend nader. Het lijkt of David wil wachten tot de man ook zijn hond heeft. ‘Jeuris, kom hier:’, zegt de man gebiedend. David kan niets zeggen. Het zit hem in de toestand. De toestand straalt walging uit. Of het is zo dat David de toestand beheerst. Zijn walging ligt over alles. Hij strekt zich uit over de man, over Joris, over Tedje, over de kale flat. Zijn walging waait in de regionen des doods, vult het heelal tot aan de uiterste einden. Hij staat naast de man met Tedje. Zwijgen vult de wereld. De man pakt Joris beet en doet hem aan de lijn. Dan kijkt hij David aan, de man, met zijn fletse, uitgebluste ogen. ‘Een heldere avond zou beter zijn geweest’, mompelt de man. Davids mond is gesloten. Hij kan niets zeggen. De man kijkt afwachtend. Hij heeft moeite gedaan om een praatje te beginnen. David staat voor zijn huis. Hij hoeft alleen maar naar binnen te gaan en is geborgen. ‘Is hier ergens een telefooncel?’, vraagt hij aan de man. ‘Nou, dat is wel een eind weg’, zegt hij. ‘Ik moet namelijk in de Apollolaan op nimmer 182 A zijn en ik kan het niet vinden’, merkt David op. ‘Nummer 182 A is ouderwets’, zegt de man, ‘zulke nummers bestaan hier niet. Maar gaat u even naar het bejaardenhuis. U weet de naam toch wel? Als u de naam weet en Apollolaan dan kunt u het nummer uitzoeken, ‘Ik weet de naam van de mensen eigenlijk ook niet’, zegt David. ‘Weet u de naam niet?’, vraagt de man verbaasd, ‘maar u weet toch wel waar u heengaat?’ ‘Het is me ineens ontschoten, hoewel ik me heel helder voel’, zegt David, ‘ik zie het allemaal, ik voel het, een grote helderheid is in me, maar leuk is het niet, het licht overal, misschien

kan ik beter een taxi bellen, ik ben een eigen zelfstandigheid, ik denk wel eens na over bepaalde zaken... ik bedoel dat ik weet heb van bepaalde ellende..., nu ja, dat is het niet, ik kan maar het beste naar huis gaan, ik zou naar het nummer zonder A kunnen gaan en kijken of ze er toch wonen. Het moeten kennissen zijn, goeie vrienden, familie geloof ik..., maar deze avond heeft op een bepaalde manier iets wonderlijks. Ik ben net in de bagger gevallen. Heeft u daar soms om gelachen?..., u hoeft niet te antwoorden, want ik weet het wel... denkt u dat ik niet het beste een taxi kan nemen? Misschien kan ik nu beter naar huis gaan..., ja waarachtig het zou het beste zijn om mijn vrouw op te zoeken en gezellig mijn pantoffels aan te trekken..., maar een telefooncel is hier niet?' 'Bent u misschien een beetje ziek?', vraagt de man van Joris, David is hem al honderd keer in de buurt tegengekomen, hij heeft wel eens een gesprek van een half uur met de man gevoerd. Over het wonder van het heelal en het bedrieg'lijke van een bepaald soort mensen. Over de handigste auto en wat je eigenlijk mag aftrekken bij de belastingen. 'Ja, u bent een beetje ziek', zegt de man bezorgd, 'er is iets met u aan de hand. Ik weet dat u hier woont. Volgens mij staat u recht voor uw flat. Gaat u toch gewoon naar binnen meneer, als u zich onwel voelt wil ik wel even meelopen, u kent mij toch, ik ben meneer Komen, ik ben de ouderling, ik kom toch regelmatig bij u op bezoek, ik ben het, de ouderling, misschien moet u een koude douche nemen..., ziet u mij wel?..., uw vrouw is onlangs nog bij ons op bezoek geweest. Gaat u toch gewoon naar binnen en neemt u uw hondje mee'. 'Dacht u soms dat ik mijn hondje op straat liet staan?', merkt David bits op, 'misschien is er soms iets aan de hand met mensen, misschien dragen sommige mensen een soort last, wonderlijk uit te leggen, een zware last die je niet van je af kan werpen, maar daarom laat ik mijn hondje nog niet in de kou staan'. 'Ik wil u niet beledigen', zegt de ouderling, - de hondjes staan stil naast elkaar, neus aan neus, ze zijn haast even groot -, 'natuurlijk neemt u uw hondje mee, mijn vrouw zegt pok wel eens dat ik teveel in een zin leg..., ik bedoel..., gaat u toch naar binnen met uw hondje. Uw vrouw, de poezen wachten op u, er is een leuk programma op de televisie'. 'Over het algemeen walg ik van televisie', mompelt David, 'men kan toch niet verplicht worden om te kijken? Een zekere vrijheid moet er toch blijven...'. 'Loopt u anders even mee naar mijn huis, u weet toch waar

het is?’, zegt de ouderling, ‘u bent zo lang niet bij ons geweest. Mijn vrouw vindt u zo aardig, we zouden de banden weer nader aan moeten knopen. U moet ook eens wat vaker in de kerk komen’. ‘Hoewel ik het vreselijk vind kom ik vaak in de kerk’, mompelt David, ‘het is, eerlijk gezegd een gewoonte en een domme sleur geworden. Het thema van de dominee is K4. Hij loopt door de kerk met een microfoon in zijn hand en vraagt alle mensen wat dat kan betekenene. Ze antwoorden: “Reclame”. “Nee”, zegt de dominee. “Een automerk”. “Nee”, zegt de dominee. “Een soort tandpasta”. “Nee”, zegt de dominee. “Een nieuw merk vlekkenverwijderingsmiddel”. “Nee”. Dan beklimt hij zijn kansel, hij struikelt haast over zijn lange draad aan de microfoon, het is mallotig, gewoon koddig, walgingwekkend om te zien. Hij gaat op zijn preekstoel staan en zegt: “Het thema van deze preek is K4. Het kindeke, de heerser van het heelal, ligt zo eenvoudig in zijn stal. Nu moeten wij komen kijken, wij moeten kiezen. Dat is het mensen... K4, komt kijken, komt kiezen. Vier maal K. Komt kijken; komt kiezen, dat is het waar het vandaag om draait. Het Kindeke van teelal, zo eenvoudig in zijn stal. Haar..., nu eerst de muziek!” Een jongen komt op met sambaballen. Hij maakt een swingend geluid. Een meisje in een broek met opgenaaide stukken volgt hem, ze is op sandalen. Begeleid door de jongen zingt ze:

“Wij begrijpen geen bal
Kindeke van teelal
eenvoudig in uw stal
er was een grote knal
er was een grote flits
gelukkig, alles kits
wij hebben niets verloren
't Kindeke is geboren
wij willen niets verliezen
alleen voor u te kiezen
nu niet tobben, niet miezen
komt kijken, komt kiezen”

Ze zingt het onder een Kerstboom. De kerk ademt. Geluidloos zitten de mensen te luisteren. Ik kan dat niet verduren. Ik walg van onzin. En dat heb je overal in een nieuwe kerk in de buitenwijk, maar ook in de Marekerk, midden in de stad’. ‘Ik ken die dominee van K4 helemaal niet’, mompelt de ouderling. ‘Ik ben verhuisd’, verduidelijkt David, ‘ik woon hier namelijk helemaal niet meer, wij wonen tegenwoordig ergens anders, we zijn er eigenlijk veel gelukkiger op geworden. Godzijdank heeft nu alles een wending genomen, ja de zaak heeft een wending genomen, nu zal alles ook weer goed komen, maar ik moet naar huis, het is ver weg mijn huis, heel ver weg, laat ik maar een taxi bellen... dus een telefooncel is er niet?’ vraagt hij. ‘U weet toch zelf waar die is’, mompelt de ouderling, ‘ik begrijp het niet, ik heb u gisteren nog hier gezien, en uw vrouw deed boodschappen, de cel is te ver..., vraagt u even in het bejaardenhuis, daar mag u wel bellen, of wilt u nog naar uw familie, of waren het kennissen’. ‘Ja’, mompelt David, ‘dat zou het beste zijn, bellen in het bejaardenhuis’. ‘Waar moet u heen?’, vraagt de ouderling bezorgd’. ‘Weg, weg van hier, dat is mijn doel’, zegt David, ‘ik moet Godzijdank nog een geweldige reis maken. Het is nog voorbij Delft, daar hoor ik ook die dominee... goedenavond meneer Komen’. David steekt de straat over en wandelt het bejaardenhuis binnen. Het hondje blaft tegen een oud vrouwtje in een rolstoel die bij de uitgang zit. Er is

niemand bij de receptie. ‘Kan ik hier bellen?’, vraagt hij aan het vrouwtje. ‘Wilt u bij mij bellen?’, zegt de oude vrouw, ‘dat is leuk, zo heb ik nog eens bezoek. Haar dan moet ik eerst in de lift naar boven. De ouderdom komt met gebreken meneer en mijn man is overleden. Daar heb ik zoveel van gehouden. Als u de lift belt dan kunt u bij mij bellen. U bent toch Arie, mijn zoon? Dan moet u thee maken en dan spreken we over vroeger’. Ze haalt het bovenste deel van haar gebit uit haar mond en begint het in een plooi van haar rok schoon te maken. De rok is zwart. David ziet witte plekjes verschijnen, wit voedselafval, resten uit de mond. Hij moet overgeven. Hij wil wegrennen. Hij wil zich thuis bedrinken. ‘Ik heb geen tijd om bij u te bellen’, zegt hij tegen de oude vrouw in haar rolstoel. Ze heeft nu haar gebit weer in. ‘Ik heb namelijk een razende haast’, voegt hij eraan toe en helaas ben ik niet uw zoon Arie, ik ben David Nyborg van hiertegenover. Een jong verpleegstertje komt aanrennen op schoenen met hoge hakken en een korte rok. ‘Mag ik hier even bellen?’, vraagt David. ‘Dat moeten we aan de bestuurder vragen’, zegt het meisje. ‘Ja, aan de bestuurder vragen’, mompelt David. ‘Wat doet u nu hier bij de deur’, zegt het meisje tegen de oude vrouw, ze buigt zich voorover en David krijgt twee hoge mooie benen te zien. ‘Ik zie er geen been meer in’, denkt hij, ‘God allemachtig wat een toestand en de ouderling gaat ook maar niet weg, kon ik maar met iemand vrijen, maar al kwamen ze nu met de prachtigste vrouw, ik zou hem niet rechtop kunnen krijgen, ik zoek vergetelheid, maar hoe moet het nu verder met mij, allemachtig hoe moet het nu verder? Ik kan niet lachen, ik moet kotsen, ik kan niet eten, ik moet dun poepen, ik kan niet vrijen, ik heb geen plezier, alles zie ik somber in, maar helder is alles wel. Yvonne is weggelopen, het staat me duidelijk voor de geest wat ik moet doen, ik moet thuis zien te komen, er moet een eind aan deze..., ja dat staat me donders helder voor de geest, helder ben ik, misschien moet ik er een eind aan maken, zou ik zelfmoord durven te plegen? er moet een eind aan deze toestand komen... Het verpleegstertje rijdt de oude vrouw een lift in en nu staat David alleen in de hal van het bejaardenhuis. Hij grijpt de telefoon en krijgt iemand aan de lijn: ‘Met de opzichter van Begraafplaats Oudenrhijn’. ‘Pardon’, mompelt David, ‘dan heb ik een verkeerd nummer gedraaid’. Weer draait hij een nummer, hij is in staat om alles door de war te gooien, 122444, dat is toch makkelijk genoeg. ‘Taxicentrale’. ‘Kan ik een taxi krijgen bij het bejaardenhuis?’ vraagt David. ‘Zeker meneer’, antwoordt een krachtige stem, ‘en waar gaat de rit naar toe?’ ‘Dat weet ik nog niet’. mompelt David, en hij is in staat om in huilen uit te barsten. ‘De taxi komt eraan meneer’, zegt de stem, ‘staat u in de hal?’ ‘Ik sta in de hal’, zegt David. Hij legt de hoorn op de haak. De ouderling Komen staat buiten nog steeds te kijken. Hij is met Joris buiten. David met Tedje binnen. De hal is

bekleed met gele tegeltjes. Er hangt een reproductie van een Renoir op, een prent van mensen, jonge vrolijke mensen die zitten te eten en te drinken aan een tafeltje in het gras in de zomer onder een hoge mooie boom. David gaat er naar staan kijken. Hij walgt. Wanneer zal hij eens zo onder een boom zitten, met vrienden, geen wind en lekker zonnetje? Er komen twee oude mensen binnen. Ze groeten David als ze hem zien staan. David groet terug. Hij hoort de oude man zeggen: 'Ze is niet alleen alleen, ze is ook nog kwaadaardig. Daarom willen wij niet met haar te maken hebben. Ze is ook katholiek, ik begrijp niet hoe ze in dit huis is gekomen, het gerucht gaat dat ze aan de ziekte lijdt. Zelf heb ik de laatste tijd last van mijn buik, het rommelt maar en het doet pijn, ik heb last met het afvegen.... het hart wil ook niet zo meer, ik ben gauw kortademig, de ouderdom komt met gebreken. Het is anders lekker weer, men zou een reis willen maken. Ik ben er nu al te oud voor, maar een reis naar Parijs dat zou me wel aanstaan voor mijn dood. Op een terrasje zitten en naar de mensen kijken. Merci is dankjewel, sielvoeplet is alstublieft, donne mwha du ven roezje is geef mij rode wijn, bjen etonnee de se troevee ansamble is... ja wat is dat ook alweer?' Ze hebben op de liftknop gedrukt en verdwijnen nu in de lift. David ziet Komen de ouderling buiten staan. Komen wenkt David. De taxi komt eraan. David is bang van de ouderling, hij rent naar buiten, mompelt nog even 'goedenavond en tot ziens' tegen Komen en gaat dan met Tedje op de achterbank van de taxi zitten. 'Waar gaan we heen?', vraagt de chauffeur. 'Weg van hier', zegt David, 'rijdt u de stad maar in'. Tot zijn schrik ziet hij hoe de meter al op één gulden tachtig staat. En hij heeft niet eens geld bij zich. Hij laat zich naar een gerenommeerd hotel brengen, 'De Doelen' op het Rapenburg. 'Wacht u hier even', mompelde hij tegen de chauffeur. 'Ik ben over een kwartier terug'. Met statige pas en geknepen billen wandelde hij het restaurant binnen. Hier zaten professoren en kamerleden. 'Ik heb gisteren nog tegen de minister gezegd...', hoorde hij iemand beweren. Hij schrok van de praal en pracht van de omgeving. Spierwitte lakens over de tafel. Alles prachtig gedekt. Grappige conversatie van de personen aan tafel. Gelach. Mooie kroonluchters. Een open haard die brandde. Hij ging aan een willekeurig tafeltje zitten. In de regen buiten stond de taxi op hem te wachten. Een ober zo deftig dat hij zelf op een minister of een belangrijk zakenman leek, kwam op hem af. Wat was iedereen hier keurig gekleed. Allemaal prachtige pakken, sommige mensen met vest waarover een gouden horlogeketting lag gedrapeerd. 'Koek en ei', hoorde hij iemand zeggen, 'dat blijft bij het blad van de wol ingedragen tot Kerstmis uiterlijk met sambal en flink sterk!, haha!' David was onzeker. Hij probeerde een asbak precies in het midden van het witte vlak op het tafelblad te krijgen. Nu pas zag hij dat de ober in zijn zwarte pak met strikje al enige tijd over hem heen gebogen stond. 'Ik ben een zelfstandig mens', mompelde David tegen de man, 'mijn auto staat buiten te wachten, helaas heb ik weinig geld bij me, ik kan hier niet soeperen of dineren. Ik ben een mens die van wanten weet dus, ik kom en ga waar het mij belieft, begrijpt u? Denkt u niet dat ik er zo eentje ben die hier in een spijkerbroek, op geiteharen sokken en op sandalen, met natte klei aan zijn kleren, maar even binnendringt om te... om een zekere schok... een gedaanteverwisseling..., ik zou namelijk heel goed kamerlid kunnen zijn... nu ja, ik ben een beetje droevig..., mijn auto woont eh, staat buiten, de chauffeur zit erin. Ik ben gevlucht voor de ouderling Komen...' Hij keek wazig voor zich uit. 'Daar zit anders een prachtige dame', zei hij luid, 'die zou ik wel een kus willen geven. Wilt u mij niet even aan haar voorstellen? David Nyborg is de naam, ik ben van komaf.

Dit is maar een vermomming. Ik heb bepaald geen geld om uitgebreid te dineren... in zekere zin gaat het mij alleen maar even om de omgeving’. ‘Maar wij nemen u toch niets kwalijk?’ opperde de ober, ‘blijft u hier maar rustig zitten, misschien bestelt u straks wel een pasteitje of zoiets’. ‘Geeft u mij een sigaar, de allerbeste sigaar die er is’, zei David. Hij liet zijn blik door de zaal dwalen, wat een hoge ramen, wat een blanke tafels, wat een uitgelezen gezelschap, wat een vrolijke praatjes. Er zou hier ieder ogenblik een negentiende eeuws bal kunnen beginnen. Hij zat vlak bij de open haard. Hij wendde zijn hoofd plotseling opzij en keek in het gezicht van een geleerde die een Assyrisch perkament aan het lezen was. David wees verontschuldigend op zijn kleding. ‘Ik kom juist uit Ethiopië’, zei hij, ‘ik heb daar opgravingen gedaan’. ‘Interessant’, zei de deftige man, ‘blijft u voorlopig in de kast van zool om de hoorns maar meteen vast te grijpen, hangt u als een strohalm aan een vlieg, beroert walging van stroop en het diepste geluk uw hart? Het is het beste om niet te zakken. Blijf op de post bij de vloeroller en despereert niet. Sparen en roken tegelijk geeft geen pas’. ‘Ik ben anders geheel bij zinnen’, mompelde David, ‘diep in mijn hart, meneer, ben ik ervan overtuigd dat u iets heel anders hebt beweerd dan ik heb verstaan, ik ben namelijk een beetje.... hoe moet ik het zeggen...., ik ben een beetje onzeker van mijn zaak, ik geloof dat er meer is dan wij begrijpen kunnen....., de walvissen zijn uitgeroeid...., wij zijn als het ware heer en meester over de natuur..., wij mensen mogen maar alles waar wij zin in hebben...., och op het ogenblik zit ik een beetje in de put, dat wil ik wel bekennen, ik heb ook zo'n zwaar gevoel in de benen, ik kan niet lachen, ik kan niet vrijen, ik moet steeds kotsen, ik kan niet huilen, ik heb geen emotie's, ik heb geen plezier, de wereld wordt mij steeds vreemder....’. ‘Een sigaar voor meneer’, zei de ober. Hij kwam aandraven met een geweldige, prachtig afgewerkte houten kist. Zeker zestig bij zestig centimeter. ‘Zo kunt u leus kaken’, voegde de ober er aantoe. ‘Neem me niet kwalijk?’, vroeg David. ‘Zo kunt u keus maken’, verduidelijkte de ober. Hij maakte de kist open en nu zag David niets dan dure sigaren, in zilverpapier gerold, in glanzend papier, in vloepapier, in blikjes, in tubetjes met zwierige letters, zilveren en gouden tubetjes. ‘Ik heb geen geld’, dacht hij. Hij nam een willekeurige sigaar, eentje uit een goudkleurige tube. Hij maakte de tube open, er kwam een stuk cederhout

uit, toen een sigaar in cellofaan. ‘Geeft u meneer hier ook een sigaar’, zei hij, ‘die is Assyrioloog en ik heb opgravingen gedaan in Ethiopië, we voerden juist een interessant gesprek, is het niet?’. ‘Ja, tamelijk interessant, soms heel boeiend’, zei de geleerde die juist de kop van een forel sneed, ‘maar ik kan toch niet roken terwijl ik eet?’. ‘Bewaart u hem dan voor later’, opperde David, ‘voor bij de televisie bijvoorbeeld’. Hij wierp een onzekere blik naar buiten en zag dat de taxi nog steeds op hem wachtte. De chauffeur zat een sigaret te rollen. David wilde de sigaar in zijn mond steken. ‘Heeft u geen muptolentje?’, vroeg de ober verbaasd. ‘Ik gebruik nooit pepermunt’, zei David. ‘Een lubmolentje, een lubmolentje’, verduidelijkte de ober. ‘Ja ja, zo'n souvenir’, merkte David op. ‘U bent anders een echte grafmaker’, zei nu de ober. ‘Neem me niet kwalijk?’, vroeg David. ‘Een echte grappenmaker’, zei de ober, ‘maar volgende keer moet u in uw gewone pak komen, de dame wil geen kennis met u maken’. ‘Wat is een lubmolentje dan?’, vroeg David. ‘Lubben is van het hoofd ontdoen of castreren’, zei de ober, ‘en molentje staat gewoon voor knippertje. Kijkt u eens goed naar uw sigaar, die kunt u zo toch niet roken?’. ‘Wat moet ik dan doen?’, vroeg David onzeker. ‘U moet uw sigaar lubben’, zei de ober. Nu zaten alle gezichten uit de hele zaal aandachtig David aan te staren, sommige dames en heren zaten te schuddebuiken van de pret. De chauffeur kwam binnen en liep op David af. ‘Ik kan hier niet een half uur wachten meneer’, zei hij, ‘ik sta het verkeer in de weg, ik dacht dat u alleen een afspraakje ging ophalen of even bellen’. David zag een glas wijn staan en sloeg het in één teug naar binnen. ‘Ik moet van die taxi af’, dacht hij. Nu kwam de gerant op hem af. ‘Er loopt een straathondje in de gang meneer’, zei hij, ‘moet dat binnen, is het misschien van u?’.

‘Lubt u mijn sigaar maar’, zei David tegen de ober, ‘de wijn zal ik vanzelfsprekend betalen’. Tegen de chauffeur zei hij: ‘Ik kom binnen drie minuten’. Tegen de gerant zei hij: ‘Laat u mijn hondje maar binnen, dat is Tetsenbacher van een oude familie. Hij heeft het aan zijn nieren, geeft u hem een stukje worst misschien en een beetje water? De worst liefst zoutloos’. De chauffeur draalde. David stuurde hem weg. Hij nam een pil om droevigheid tegen te gaan en een pil om walging tegen te gaan en een pil om onzekerheid tegen te gaan. De pillen verdroegen zich niet met de wijn in de lege maag en David werd duizelig. Tedje kwam kwispelend binnen en likte Davids handen. David stak zijn sigaar op, het was een zware, hij moest hoesten. Hij riep de ober. ‘Ik moet bellen’, zei hij. ‘Gaarne’, antwoordde de man, ‘wilt u mij even volgen?’. David liep door de zaal en zag dat de mensen pret hadden. Hadden ze soms pret om hem? Tedje liep achter hem aan. Achter in een gang was een telefooncel. ‘Gaat de telefoon op de rekening?’ vroeg David. ‘Maar natuurlijk’, zei de ober, ‘gaat uw gang meneer’. David ging het hokje binnen, het was er donker, hij kon geen licht vinden, er was nergens een knop. ‘Misschien in de gang’, dacht hij. Daar was ook geen knop. Hij streek een lucifer af en zag een kapot telefoonboek op een plank. Op de grond lagen een paar peuken en een prop papier. Hij raapte de prop op en las: ‘Concept hoofdstuk drie. Ofschoon de sigignaleerde tendenzen niet met getallen hard gemaakt kunnen worden, zodat op grond daarvan duidelijk wordt hoeveel mensen het betreft, - Frank spreekt echter van “legions” -, geven ze grond aan de stelling, dat de trainingsmethodiek aan het bestaande arsenaal van methodieken toegevoegd zou kunnen worden. Bovendien blijkt, volgens de overzichtsstudie van Gibb dat.....’. Hier was het papier afgescheurd en kon hij niet verder lezen. Zijn lucifer was uitgegaan, zijn hond begon te blaffen tegen iemand in de gang. Weer streek hij een

lucifer af. Op de muur stond: ‘Lola, 231312’. Hij draaide het nummer. ‘Met Lola’, kreeg hij een hese vrouwenstem aan de telefoon. ‘Ik weet bij God niet meer wat ik moet doen’, sprak David in de hoorn, ‘ik heb het allemaal verpest en ik ben zo droevig en zo onzeker, ik begrijp niets meer, het is namelijk zo dat ik een zelfstandig persoon ben, ik ga altijd op mezelf af, ik heb moeilijkheden met het geloof, nu was ik bang voor meneer Komen de ouderling, ik heb een glas wijn gestolen, ik sta hier met een gestolen dure sigaar in de Doelen in een donkere telefooncel, ik blijf altijd trouw aan mijn principes, dat wel, maar tegen angst en onzekerheid en depressiviteit doe je zo weinig, buiten staat een taxi te wachten, hier is de hele zaal tegen mij, misschien zitten ze ook in het complot, ik heb geen geld en wat moet ik nu doen? Kunt u niet hierheen komen en mij helpen?’. ‘Honderd gulden naakt’, zei de stem, ‘en voor honderdvijftig gulden kunt u speciale Franse nummertjes krijgen, maar niet langer dan een half uur. Waar woont u?’. Brahmslaan 34’, mompelde David. ‘In Leiden?’, vroeg de stem, ‘wilt u het speciale tarief?’. ‘Ja’, mompelde hij, ‘dat lijkt me het beste, dus voor honderdvijftig gulden kan ik geholpen worden?’. ‘Zeker’, giechelde de vrouw, ‘over een half uur ben ik bij u. En sores moet u zich maar niet maken. U zult eens zien hoe u opknapt’. David hing op, nam zijn hondje in zijn arm en rende voorzichtig het restaurant uit. Hij sprong in de taxi en zei: ‘Rijden’. ‘Waarheen’, vroeg de chauffeur. ‘Naar de Brahmslaan’. ‘Daar komen we vandaan’, zei de chauffeur, ‘gaat u weer naar het bejaardenhuis?’. ‘Nee’, antwoordde David, ‘naar het pand ertegenover, ik woon boven de Citroëngarage’. ‘Zeker meneer’, zei de chauffeur. Tot zijn schrik zag David dat de meter al op vier en dertig gulden en zestig cent stond. En die meter tikte maar rustig door. Na vijf minuten stonden ze voor het huis. ‘Staat meneer Komen er nog?’, vroeg David. ‘Ik zie niemand’, zei de chauffeur.’ ‘Ook geen ouderling?’, vroeg David. De chauffeur maakte een wanhopig gebaar. ‘U zit onder de modder meneer’, zei de chauffeur, ‘is u iets overkomen? Zo bent u in mijn auto gaan zitten, zo bent u de Doelen binnengegaan, voelt u zich wel goed?’. ‘Ik voel me uitstekend’, zei David, ‘alleen heb ik nu geen geld, misschien wilt u even met mij mee naar boven lopen, dan kunnen we samen zoeken. Twee weten meer dan één en ik weet nooit waar Yvonne het geld opbergt’. ‘Het is negenveertig gulden vijftig’, zei de chauffeur. ‘Daar maken we twee en vijftighalf van’, zei David. Samen liepen ze de trap op naar het huis. Tedje volgde. ‘Ik ging

alleen maar de hond uitlaten', dacht David, 'wat is er nu toch eigenlijk gebeurd?'. Ze gingen het huis binnen. David ging meteen naar bed. 'Zoekt u zelf maar naar geld', zei hij tegen de chauffeur, 'ik ben een beetje ongesteld, een lichte duizeligheid'. 'Dat wordt niets', zei de chauffeur, 'mag ik even opbellen?'. 'De telefoon staat in de huiskamer', zei David en strekte zich behaag'lijk onder de dekens uit. Geen ongeluk, hij was niet gevangen. Nu alleen die afschuwelijke droevigheid nog. Yvonne kwam eerder thuis dan hij verwachtte. Ze had begrepen dat er moeilijkheden kwamen. Tot haar verbazing vond ze de chauffeur in de huiskamer aan de telefoon, hij belde met zijn baas. David lag in bed en vertelde haar een heel lang en ingewikkeld verhaal over hoe hij zijn hondje had uitgelaten. 'Stommeling, grote stommeling', snikte Yvonne, 'kan ik jou dan geen ogenblik met rust laten? Hoe moet een mens met jou ooit gelukkig worden? Jij bent depressief en krankzinnig tegelijk:'. Ze betaalde de chauffeur. Een kwartier later belde Lola aan. Een verleidelijk tiepe met een hoogblonde pruik. Yvonne ontving haar in de kamer. David hoorde in zijn bed hoe zich een ruzie ontspon tussen twee vrouwen. Bloot rende hij de kamer in. Lola wierp haar bontjas van haar schouders en stond voor hem in ondergoed. 'Honderdvijftig gulden speciaal', glimlachte ze. 'Heb jij die vrouw gebeld?', vroeg Yvonne. 'Ik weet van niets', zei David, de pillen begonnen bij hem te werken. Hij zag hoe Tedje één van de poesen begon te neuken. Hij zag zijn boeken in de kast, de radio, de televisie. Hij zag de prenten aan de muur. En dat alles vervulde hem met diep afgrijzen. 'Ik heb er genoeg van!', schreeuwde hij en wierp een stoel door de ruiten, 'ik wil dood, dood, angst heb ik angst!, en ik voel me zo droevig'. Lola werd door Yvonne de deur uitgezet, maar ze moest toch vijftig gulden schadevergoeding hebben, reiskosten en gederfde tijd. Toen belde Yvonne het gekkenhuis en drie dagen later werd David opgenomen........

Hij is hier nu al drie maanden. Het bevalt David niets in het gekkenhuis. Steeds krijgt hij weer andere pillen te slikken, maar de bui wil niet overgaan. Hij blijft droevig en verward. Het is nu zondag, tien uur in de morgen en David staat bij de deur. Zijn levenlang heeft hij erover nagedacht hoe het zou zijn om gek te worden en nu is hij het. Het paviljoen begint met een gang, dan is er een hal waar een ping pong tafel staat. Daarachter is de slaapzaal met dertig bedden. Naast de hal is de keuken. Aan de slaapzaal grenst de serre. David wacht. Hij houdt niet meer van Yvonne. Hij kan voor niemand meer liefde opbrengen. Maar Yvonne is groothartig. De hele week heeft ze gewerkt, twee keer heeft ze 's avonds David op mogen zoeken. Nu zal ze een dagje gaan toeren met haar nieuwe vriend Kees. Als David uit het gekkenhuis komt zal ze het met David uitmaken, ze zullen scheiden want met hem is niet te leven. Ze heeft het nu al jaren geprobeerd en steeds weer heeft ze de kous op de kop gekregen. Hij is erfelijk ziek en heeft een neiging tot krankzinnigheid. Nooit kun je je rustig bij hem voelen. Hij loopt maar te ijsberen door de huiskamer, hij is vaak ziek en zijn gezicht ziet er vaak uit als een op springen staande bom, vol denkrimpels en tranen in zijn ogen. Van zijn werk komt hij vaak ziek thuis. Hele dagen kan hij in een hoekje zitten huilen. Hij begrijpt de werkelijkheid niet. Vroeger ging het nog wel. Maar met de jaren is het erger geworden. Yvonne voelt zich een beetje schuldig dat hij nu in een gesticht is terecht gekomen. Misschien had ze beter voor hem moeten zorgen. David loopt door de gang van het gesticht. Bij de ping pong tafel gaat hij naast Johan zitten. 'Hoe gaat het vandaag?', vraagt David. 'Ooch, het is een ramp,

vergeleken bij mijn straf is iedere andere ramp een peuleschil’, zegt Johan die gestudeerd heeft en een kaal hoofd heeft, hij is gedrongen van postuur en heeft een slecht gebit, ‘ik heb zo gezondigd dat God me afschuwelijk zal straffen. De hel is er niets bij. Ik voel het nu al op mijn hoofd branden. Honderden liters zoutzuur zullen ze over mijn hersens uitgieten en ik zal blijven denken. Het is onvoorstelbaar wat mij te wachten staat. En het gruwelijkste is dat ik leef, hoe langer ik leef hoe erger mijn straf zal worden’. Een verpleegster komt voor Johan staan en zegt: ‘Meneer Kazembrood, u moet uw boterhammetje met kaas nog eten’. Ze geeft hem brood op een bordje, een glas melk en pillen uit een blikken kommetje. Gele pillen, groene pillen, blauwe en grijs met rode, de laatste zijn capsules. Johan geeft de kaas aan David. Zwijgend vermaalt hij de zwetende oude plakken. Johan haalt met een geheimzinnig gezicht een strooidoosje Zwitserse kaas uit het kastje bij zijn bed. Hij begint er de boterham mee te bestrooien. ‘Wat ruikt dat raar’, zegt David. ‘Rattengif’, merkt Johan op, ‘ik wil toch dood, maar het wil niet lukken. Hoeveel ik er ook van op mijn brood neem, ik krijg er alleen maar hoofdpijn van. Oh God, je weet niet wat mij te wachten staat. Mijn leven lang heb ik gezondigd, de duivel is in mijn gevaren, er is niets meer aan te doen. Voor mijn geboorte was ik al verdoemd. Ik zou van geluk mogen spreken als ik gewoon in de hel terecht kom. Een eeuwigheid gemarteld worden is minder erg dan wat mij te wachten staat. Ik ga jou niet uitleggen wat ik verkeerd heb gedaan, je zou het niet geloven dat een mens zo diep zakken kan...’. David staat op en loopt de slaapzaal binnen. Aan de slaapzaal grenzen kleine kamertjes en daar zijn ook patiënten. Hij loopt bij eentje binnen. Hier zit Piet. Wat daarmee aan de hand is begrijpt David niet. Hij is eigenlijk altijd woedend. ‘Wat kom jij doen?’, vraagt Piet aan David. ‘Ik weet het niet’, zegt hij, ‘ik heb niets te doen, ik wacht, ze komen me straks halen, mijn vrouw heeft een nieuwe vriend. Nu gaan we met zijn drieën in een auto rijden. Ik geloof dat ze willen picknicken’. ‘Mij hebben ze verdomme mijn prothese afgepakt’, mompelt Piet, ‘op één been kan ik alleen maar hinkelen. Ze hebben het gedaan omdat ik vanmorgen Kees geslagen heb. Hij had een bloedneus. Wat een wereld, wat een wereld. Geloof jij in God? Als ik hem zie trap ik hem de ballen achter zijn ogen. Wat een vuile tiefuslijers om me mijn been af te pakken en dat noemen ze een menselijke behandeling....’. Er hingen een paar ansichtkaarten van blote meisjes in het kamertje. ‘Lekkere

stukken', zei David terwijl hij voor de plaatjes ging staan. 'Stort in mekaar', mokte Piet, 'ik heb liever een echte vrouw in mijn armen'. Met een snel gebaar griste hij een vlieg uit de lucht en hield hem vast bij zijn vleugeltjes. Langzaam begon hij de vlieg, een voor een, vijf poten uit te rukken. 'Vooruit kreng', zei hij tenslotte, toen het karwei geklaard was, 'ik één poot, jij ook één poot, je mag nog van geluk spreken dat je kan vliegen'. Hij liet de vlieg los en deze hernam zijn rondjes om het peertje aan het plafond. 'David', zei een verpleegster, 'er is bezoek voor je, je mag uit'. Hij zag Yvonne staan en de vreemde achter haar. 'Met hem heeft ze het aangelegd', dacht hij, 'wat doet het er ook toe, ik kan van niemand meer houden'. 'David, dit is Kees, mijn nieuwe vriend', zei Yvonne. 'Dag meneer', mompelde de patient. 'Je kan toch wel Kees zeggen?', vroeg Yvonne, 'hij is toch geen boeman?'. 'Ik ken hem niet en ik wil hem niet kennen', zei David, 'ik noem hem meneer, de nieuwe meneer'. Ze liepen de deur uit en waren buiten. Voor het eerst in maanden was David vrij. Ze namen plaats in een Deux Chevauxauto. Er werd niet veel gezegd. Ze reden het terrein af en toen door de stad. Na een uur waren ze op een mooie plek op het land. David ging aan het water onder een boom zitten en at een door Yvonne meegebracht stuk koude kip, een eitje en een tomaat. Hij kreeg er Lemon Juice bij te drinken. Al kauwend keek hij uit over het landschap. Het was aardig hier. Schapen. Weide. In de verte een bos. 'Wij gaan samen wandelen, wil je mee wandelen?', vroeg Yvonne. 'Ik blijf hier', zei David, 'ik zit hier toch goed?'. Hij zag Yvonne en Kees hand in hand door het landschap gaan. Vijfhonderd meter verder verdwenen ze in een bossage. Daar zong een vogel zijn lied, een prachtig lied. 'Ik ben alleen en droevig', dacht David en zo zal het altijd blijven. Vijf minuten bleef hij doodstil zitten. Hij wilde huilen maar tranen kwamen er niet. 'Moet ik haar gelijk geven dat ze mij in de steek laat?', ging het door hem heen, 'heb ik haar teveel aangedaan? Maar ik kan er immers niets aan doen dat ik ben zoals ik ben? De wereld bevalt mij niet. In mijn jeugd heb ik het me zo anders voorgesteld, niet zo grauw het leven, niet zo gemeen, niet zo hard, absurd en onbegrijpelijk, ik hoopte iets te zullen bereiken. Nu ben ik mislukt en het gaat steeds verder bergafwaarts. Ik onttakel mezelf....'. Hij stond op en ging met zijn armen over elkaar naar de boerderijen in de verte kijken. Een visser kwam op een brommer voorbij. Verder was hier niemand. David probeerde zich voor te stellen wat er nu tussen Yvonne en de nieuwe meneer gebeurde in ginds bossage. Hij liep naar de auto toe, haalde de motorkap eraf en legde die in het gras, toen lichtte hij alle vier de deuren uit de scharnieren, toen haalde hij de achterklep eraf. Alles legde hij keurig in het gras langs het water waar eenden snaterden en waar af en toe een kievit roepend over vloog. Toen haalde hij de banken uit de auto. Hij vond een kist met Baco-sleutels, en een Engelse sleutel. Hij was een half uur bezig. Soms lag hij onder de auto, soms stond hij over de motorkap gebogen en al die tijd sleutelde hij maar. Toen had hij de hele motor los. Die legde hij tussen de deuren. Daarna maakte hij de wielen los. De auto zag er nu zo raar uit. Hij schroefde de spatborden los en toen was zijn werk gedaan. Hij was zeker anderhalf uur bezig geweest. Volkomen onttakeld was de auto. David begreep van zichzelf niet waarom hij het had gedaan. Nooit zou hij de auto weer in elkaar kunnen zetten. Zoals hij gewoon was zichzelf geestelijk uit elkaar te nemen tot er alleen pijn en ellende overbleef zo had hij ook de auto behandeld. Van wraak was bepaald geen sprake. Het was het beste wat hij had kunnen doen. Niets beters zou hij hebben kunnen verzinnen. Als kind al was het zijn grootste plezier om speelgoed te demonteren en wekkers uit

elkaar te halen dat de raders en de veren je om de oren sprongen. Hij had alleen maar niets te doen gehad en dacht: ‘Zou ik bijvoorbeeld nog kracht en fantasie genoeg hebben om die auto helemaal uit elkaar te halen? Zou ik daar nog een zeker plezier uit kunnen putten?’. Hij bekeek de vele onderdelen die nu om het karkas lagen. Hij had nergens op getrapt. Een echte krankzinnige was op de motorkap gaan staan dansen tot hij vol kreukels zat. Een echte gek zou de moeren en de motor in het water hebben laten plonzen. Hij had alles keurig uitgestald. Alle moeren lagen in het picknickmandje naast de fles rode wijn die ze nog zouden drinken. De moeren lagen naast toefjes peterselie op een helderwit servet in het mandje. Hij ging weer aan het water zitten. Een boer kwam langs. ‘Wat is er met die auto?’, vroeg de boer in opperste verbazing, ‘dat zijn allemaal nieuwe onderdelen’. ‘Ik weet het niet’, zei David, ‘ik vond het hier een mooi plekje en heb hier fijn gezeten. Ik ben lopende’. ‘Ik ga de politie bellen’, zei de boer, ‘volgens mij klopt hier iets niet’. De boer rende naar zijn boerderij. Na een paar minuten kwamen Yvonne en de nieuwe meneer er weer aan. De nieuwe meneer keek stomverbaasd naar de resten van zijn auto. ‘Wie... wie... wie he -- heeft het gedaan?’, stamelde hij. ‘Heb ik gedaan’, mompelde David verlegen, ‘ik weet niet waarom ik het gedaan heb, ik verveelde me’. ‘Zie je wel dat je krankzinnig bent?’, snikte Yvonne. De nieuwe meneer stond handen wringend naast het karkas. Hij begon de onderdelen te tellen. Honderddrieenveertig moeren!’, riep hij, ‘hoe krijg je het voor elkaar in anderhalf uur?’. David keek naar de strootjes in het haar van de nieuwe meneer en Yvonne. ‘Hoe moeten we nu terug?’, zei Yvonne, ‘Moeten we soms gaan liften en alles hier laten liggen? Kan jij die motor weer plaatsen Kees?’. ‘Nee’, zei hij berustend. ‘Laten we de wijn drinken en goed nadenken’, zei David, ‘gaat u aan het water zitten meneer en Yvonne ook, dan maak ik de glaasjes schoon’. ‘Mag je wel drinken?’, vroeg Yvonne en toen begon ze weer te snikken. ‘Het spijt me Kees’, zei ze steeds, ‘ik wist dat hij het in zich had, het is mijn schuld, we hadden niet weg moeten gaan. ‘Ik sta ervan te kijken hoeveel onderdelen er wel niet aan een auto zitten’, zei de nieuwe meneer, ‘is je man wettelijk verzekerd, heeft hij een W.A.-verzekering?’. ‘Ja, dat heeft hij’, zei Yvonne. David schonk de glaasjes vol. ‘Mag je wel drinken met al die medicijnen in je lichaam?’, vroeg Yvonne. ‘Ik weet het niet’, zei David, ‘een glaasje kan nooit kwaad’. Hij bood de nieuwe

meneer een sigaartje aan en stak er zelf ook één op. Zwijgend keken ze beurtelings naar de ravage die de auto geworden was en dan weer naar het landschap. ‘Ik hoor zwanen’, zei David. Ze keken alle drie om en daar kwamen klapwiekend twee majesteitelijke zwanen aan, ze vlogen laag. Het mannetje iets hoger dan zijn vrouwtje en anderhalve meter vóór haar uit. Aan de overkant van het water waren palen en daartussenin zaten vier telegraafdraden gespannen. Het mannetje vloog eroverheen maar het vrouwtje vloog in de draden. Het rinkelde in het hele landschap. Als een stralende god, als een blanke Icarus kwam de vrouwtjeszwaan naar beneden tuimelen. Ze lag in het water maar wist op de kant te kruipen. David, Yvonne en de nieuwe meneer sprongen in een roeiboot en roeiden naar de plek des onheils. De zwaan zat onder de modder en het bloed. Zij had haar nek gebroken. ‘Maar het mannetje dan?’, vroeg Yvonne, ‘vliegt die zomaar door, dat is toch geweldig wreed’. ‘Hij is niet wreed’, zei de nieuwe meneer, ‘hij denkt nog steeds dat ze volgt, hij vliegt steeds hoger en hoger en is weldra over de horizon verdwenen’. De zwaan legde haar geknakte hals opzij. Het leek erop dat ze ging sterven. ‘Hoort die zwaan dan niet dan zijn vrouwtje in de draden vliegt?’, vroeg Yvonne aan de nieuwe meneer. ‘Hij hoort zoveel’, zei deze, ‘hij kan niet steeds eraan denken dat het zijn vrouwtje is die iets overkomt, de draden zijn te dun, ze heeft ze niet gezien. Het gebeurt vaker dat vogels in leidingen tussen hoogspanningsmasten vliegen....’. ‘Verschrikkelijk’, mompelde Yvonne, ‘en nu gaat het vrouwtje sterven en haar man heeft het niet in de gaten’. ‘Dat zit er dik in’, zei de nieuwe meneer. David had lang naar de stervende zwaan gekeken. ‘Ze moet zingen’ dacht hij, ‘stervende zwanen zingen toch?’. Hij ging zonder iets tegen zijn twee reisgenoten te zeggen in de roeiboot zitten en roeide terug. Hij begon terug te lopen. Hij wilde in zijn eentje terug naar het gekkenhuis. Op een gegeven moment begonnen Yvonne en haar nieuwe vriend te roepen om de roeiboot. David hoorde het niet meer, hij was al vijfhonderd meter weg. Hij dacht aan de vlieg en de prothese, aan de uitgenomen auto, aan de stervende zwaan. Hij trok zijn schoenen uit. Het waren nieuwe. Ze knelden nog behoorlijk. Ook zijn sokken trok hij uit. ‘Langer dan dertig kilometer kan het niet zijn’, dacht hij, ‘als ik voor het avondeten maar terug ben. Ik ga mijn eigen gang. Ik ben een zelfstandig persoon. Eens zal de tijd komen dat ik iets presteer. Voorlopig ben ik nog droevig. Maar eens zal ik het gedicht kunnen schrijven. Als ik maar van die malle pillen af ben en zelf het leven aan kan. Als ik maar begrijpen kan wat er gebeurt. Als alles maar niet zo mal is. Nooit zal het Paradijs aanbreken en toch moet ik leven. Voor de donder, ik loop op blote voeten. Goed oppassen voor glasscherven en hondestrond. Het een is niet erger dan het ander. Er is al zoveel gebeurd, maar mijn lichaam heb ik nog steeds. Dat is de laatste strohalm waar ik me aan vast klamp.......’

Over een boerenweggetje liep David. Hij was in zijn eentje onderweg naar het gekkenhuis. Hij ging geheel op in het landschap. Na een kwartier begon hij de weg af te snijden, door de weiden te lopen, over hekken en prikkeldraad te klimmen. Sloten, daar was hij niet bang van. Hij waadde er te voet doorheen. Zijn broek had hij uitgetrokken. Die hield hij in de sloot hoog boven zijn hoofd.... Yvonne en haar vriend hadden een bruggetje gevonden en stonden weer bij de restanten van de auto. De zwaan was dood. ‘David.’, gilde Yvonne. Met haar vriend begon ze de weg naar de stad af te rennen. Binnen tien minuten waren Yvonne en haar vriend buiten adem. Een kwartier liepen ze gewoon en toen begonnen ze te draven. Toen ze de torens en de flats van de buitenwijken van de stad al duidelijk zagen, hadden ze nog steeds

geen glimp van David kunnen ontwaren.... Hij was van vermoeidheid in slaap gevallen. Midden in een grenzeloze wei lag hij en zeker acht koeien likten hem, nieuwsgierig als ze zijn, met haar tongen raspten ze over zijn hemd en de staarten zwiepten.......

Mist
Steven de Recht

Hij had het allemaal uitgerekend. Wind precies Noordwest, een knoop of tien, airspeed op de meter 90 knots, 5° erbij voor de variatie, dat werd een kompaskoersje van twaalf graden op de kop af. De Jeppesen rekenschijf kwam op anderhalf uur hangen en dat eigenwijs stuk vreten aan de bar was het daar mee eens. ‘Als je tenminste koers kon houden’, zei hij; hij wèl met zijn handel in fijne vleeswaren in het Ignatius-Ziekenhuis. Moet je je voorstellen dat zo'n drankneus op je afkomt met een lancet in zijn bibberende vingers.

Er zat een konijn op de taxistrook, roerloos, een oor draaide in de richting van de kist, het andere bleef staan. Een meter of wat voor de naderende cirkel van de propeller, zoevend en gonzend in de warme lucht, draaide het beest zich rustig om en verdween in de struiken. De vlieger keerde de kist haaks op de baan, nog een eind van de strip af, want er zaten er nog een paar in het circuit.

Hij deed zijn checks.

Trim draaien in take off positie, een streepje op het wiel in rood balpoint. De klemmoer van de gashandel aandraaien met duim en ringvinger van de rechterhand, de rode mengselknop dicht, het mengsel benzine en lucht vol en rijk, vet en warm.

‘Benzinekraan?’, zei hij hardop, ‘open.’

‘Benzine?’ ‘Vier uur, een kwartier.’

‘Flaps?’, hij drukte op de schakelaar, bonkend schoven de panelen uit de vleugels, helemaal uit, 30°, toen weer terug, ‘Check.’

‘Instrumenten?’ Alle meters werkten, naalden wiebelden.

‘Okee. Riemen? Vast. Ramen ende deuren? Dicht en gesloten. Roeren hardstikke vrij, geen konijnen tussen ailerons. Caburateurvoorverwarming uit en huppakee starten maar.’

Hij gaf wat gas met zijn rechterhand, reed de strip op en tikte met zijn wijsvinger tegen het bolkompas aan de voorruit. Hij sloeg een vlieg dood tegen het plexiglas, vervelende vlek verdomme, draaide het stuur in de middenstand en gaf rustig vol gas.

De kist begon langzaam te rijden, steeds vlugger, hij moest stevig voeten geven om recht te blijven. Kleine graspollen werden molshopen, gaten werden kuilen en opeens was hij los. ‘De kist vliegt zichZELF los’, zei Gerrit steeds tijdens de instructie, ‘Niks forceren, net als een wijf wat eerst niet wil.’

‘Ja, meneer.’

‘Zit dan niet zo aan dat ding te hengsten, het is je piel niet, man!’

Hij draaide het wiel van de trim tot de druk op het stuur afnam, nam een pietsie gas terug, snelheid 75 mph, en keek naar buiten om te zien of hij de baan recht afvloog. Hij zag de chirurg op weg naar zijn auto op de parkeerplaats en dacht dat de havenmeester naar hem zwaaide. Op 500 voet levelde hij af, nam gas terug bij 80 mph, draaide in bij het rode tegeldak van de steenfabriek, dacht ‘Wat draait dat ding toch lekker’ en begon zijn klimvlucht, volkomen uitgebalanceerd, het vliegtuig als

een cocon om zich heen, reagerend op iedere millimeter bewegen van zijn vingertoppen.

Boven het veld drukte hij de tweede stopwatch in op het stuur en klom de blauwe lucht in, behagelijk warm in de kleine cockpit.

In de myriaden zilveren spetters op het Haringvliet trokken bootjes een kleine streep. Zeilboten met veelkleurige spinnakers, op weg naar de Moerdijkbrug, een paar zwarte potloodstrepen over het water met zigzag-lijntjes daartussen. Hij zag de hekgolf van een groot jacht, breeduit en wit schuimend dwars over de witglinsterende punten en strepen, een Duitser met poen, pet op zijn hersens, zo'n platte met een korte klep.

Op 3000 voet passeerde hij de nieuwe spaarbekkens in de Biesbosch, ingedijkte gaten in het groene land en het water, aan elkaar geregen door de dunne lijnen van hoogspanningsmasten. De rechte sloten en lange weilanden van de Alblasserwaard naderden voor hem en in de verte zag hij al de witte gashouder bij Utrecht, ‘Olivetti’ in koeien van letters.

De motor liep 2300 toeren, bromde tevreden omdat er geen ijs was in de carburateur, lekkere koude lucht en vluchtige benzine. Hoogte 3000, snelheid 90, richting OK, positie bekend en rechtvooruit de breinaald van Lopik, overeindgehouden door dunne draadjes garen, vastgelegd met platte knopen om houten haringen, van deze hoogte af onmogelijk te zien.

En nog meer rechte lijnen en weilanden.

Hij verveelde zich.

‘Amsterdam Information, this is Pappa Hotel Victor Sierra Delta, I'm practicing radio, can you accept me?’

‘Waarom ook niet’, dacht hij, ‘Die lui hebben het toch niet druk’. De radio stond op de juiste frequentie en boven zijn oor ruiste de luidspreker tegen het monotone dreunen van de motor in. ‘Pappa Siera Delta, Amsterdam Information, reading you faif go ahead’, een vermoeide stem, zeker van de thee gehaald, nou moest hij het wel even goed doen.

‘Amsterdam Information, Pappa Sierra Delta good afternoon Vee Ef Er flight from Seppe to Texel, position over Breukelen, estimated time of arrival two thirty.’

‘Pappa Sierra Delta, do you intend to enter Sjiphol area?’

‘Pappa Sierra Delta, negative, flying right beside your terminal area.’

‘Pappa Sierra Delta, thank you, stand by on this frequency.’

Stilte boven zijn hoofd, af en toe onderbroken door statisch electronisch gekwetter, totdat er een vent inkwam, ergens boven het IJsselmeer. Weer een arts zo te horen aan het afgemeten Engels. Hij kwam zijn kant uit, moest in Hilversum wezen.

‘Pappa Sierra Delta, Amsterdam Information.’

‘Pappa Sierra Delta.’

‘pappa Sierra Delta. Traffic reported your direction. Suggest you descend to 1000 feet.’ ‘Pappa Sierra Delta, will descend to 1000 feet, dank u voor de tip.’

‘Niks te danken hoor’, een duidelijk Amsterdams accent.

Stilte. Links onder de tip van de vleugel zag hij de banen van Schiphol, de gebouwen, briefkaart in kleur. De controleman zou weer terug zijn naar zijn thee, met één oor luisterend naar de radio en het andere naar de grappen van zijn collega's.

Hij vloog. Links de rode, bruine kleuren van een grote stad, Amsterdam, rechts het IJsselmeer met binnenvaartschepen, witte strepen achter zich aan.

Hij zat laag, duizend voet maar, zag een vrouw op het dek de was ophangen, zwaaien naar hem. Hij gooide het toestel in een scherpe bocht, gaf wat gas bij en draaide, pas op de plaats, een pirouette om haar heen, in de lucht.

Hij voelde hoe sterk zijn vleugels waren, hoe ze deden wat hij wou, draaien om zijn as, boven een bewegend punt beneden, een vrouw, een schip. ‘Zag je dat vliegtuig, die kwam speciaal naar mij kijken, da's beter dan wat jij doet meneertje.’

‘Rijke uitslover’, meer zou de schipper niet zeggen, zo jaloers als de pest.

Monnikendam lag onder hem. Rechts Marken, met dijken vastgelijmd aan het vasteland; hij wist zeker dat het zwanen waren, de witte stippen daar beneden in de luwte.

Hij vloog gelijk op met de trein naar Hoorn, gele morsestreep in het groen. De passagiers zouden hem zien, misschien zou een kind naar hem zwaaien.

Toch kreeg je er een beetje hoofdpijn van, dat voortdurende gedreun in je hersens, het constante trillen van het motortje, zo groot was het niet, een halve meter van zijn voeten af. Hij klom weer naar drieduizend voet om van daar af rustig te kunnen zien, vroeg zich af of hij het Amsterdam moest zeggen, maar wist dat vrij snel het radiocontact zou vervagen, de afstand werd te groot.

‘Amsterdam, Pappa Sierra Delta.’

Geruis, verder niets, jammer hij had best die man even willen bedanken.

‘Amsterdam, Pappa Sierra Delta.’

Niets, hij was alleen.

Den Oever. In een hoek van vijf en veertig graden stak de Afsluitdijk als een passerpoot het water in, geen einde te zien in de nevels aan de horizon. Daarboven water. Geen geruststellende streep tussen zee en lucht, niets. Grijzig blauw dat loom in elkaar overging. De Waddenzee, maar wat was zee en waar niet meer. Hij slikte, was nog boven land, keek naar de kunstmatige horizon,’ zag het silhouet van het kleine vliegtuig op de ronde wijzerplaat, recht als een plank, precies in positie.

Hij draaide haaks op de dijk, negentig graden, haalde diep adem en was boven zee. Het laatste stuk naar het eiland, een mijl of tien, exact negen minuten vliegen van Den Oever naar het veld.

Het ging beter dan hij dacht, al was er geen horizon. Het water onder hem was goed zichtbaar, extra gemarkeerd door een enkele garnalenkrabber hier en daar. De kustlijn van Texel kon ieder ogenblik verschijnen. Hij stelde de frequentie in van het vliegveld en ging rustig door met dalen, motor op 2100 toeren, zakken met 100 voet per minuut op de meter, oppassen dat je daar niet achteraan kart, achter dat metertje, veel trager dan het werkelijk bewegen van het vliegtuig. Alles was kits, dat angstgevoel daarnet was zijn aangeboren vrees voor water, de gedachte dat je zou

moeten zwemmen daarbeneden, in water van misschien een, twee graden boven nul. Hij draaide de verwarming op zijn hoogste stand en trimde de kist met het wiel onder hem zó dat hij zijn handen los zou kunnen laten.

De kustlijn was nauwelijks zichtbaar in flarden grauwe mist, die zich traag uit de dichte nevel daarboven lieten zakken. Hij zag de veerboot in de haven van Oudeschild als door een smerige ruit, onder zich. Tegelijk zag hij de laag boven zich naar beneden komen, snel nam hij gas terug, liet de kist zakken, dalen, dalen, nog steeds zag hij de grond. Koeien, een weiland, het rieten dak van een boerderij, daarachter niets meer, een grijze massa, dikke mist. ‘Mijn god, ik moet die havenmeester zeggen dat dit niet kan.’ Hij tastte naar de microfoon, greep mis, dacht toen pas na en realiseerde zich dat hij wel iets anders te doen had dan mensen die op vaste grond staan te waarschuwen dat hij er zo nodig aan moest komen.

Hij duwde razendsnel de gashandel naar voren, draaide in voor een bocht naar links, gaf stevig voeten en kantelde de kist voor een steile draai van 360°. Terug en als de bliksem! Onder zich zag hij een rij knotwilgen, een sloot, een hek, vaag vertekend en onscherp. Toen zag hij niets meer.

‘Jezus, wat nou?’

Hij dacht, nou dat was het dan, de klap zal nu wel komen, herinnerde zich die simpele vraag van die strenge professor, hij wist het antwoord niet kreeg het behagelijk warm en dacht ach, dit is eigenlijk best aardig zo, laat maar zitten. Maar tóen kon hij nog zien, al was het recht vooruit, maar nou niet. Hij zag geen moer, de ruiten wit opaal, fijne druppels smeltend tot een riviertje, schuin opspetterend naar achter. Zijn rust verdween voor radeloze angst, zijn hart sloeg over, bonkend in zijn keel, hij wist het opeens, tien meter boven de grond, op boomhoogte en geen spatje zicht, mijn god. ‘Snelheid, hoogte, positie’, de stem van Gerrit beet in zijn oor, alsof hij naast hem zat om hem op zijn flikker te geven.

Snelheid? 120. Hoe kon dat nou, hij dook of niet, wacht even, het gas stond voluit, snel nam hij terug op goed geluk.

Hoogte? Nul volgens die rotmeter, de druk was natuurlijk anders hier met die mist. Wat had je trouwens aan hoogte nu, hoe lag de kist? Die ene meter moest hij hebben, laat schieten die anderen. Zijn ogen klampten zich vast aan het kleine silhouet op de wijzerplaat, verlicht. Hij helde naar links, allicht hij was die bocht

nog niet uit en hij steeg. Wat nou verdomme? Eerst die vleugels recht, dat lukte met een schokkerig bewegen van zijn handen en gehengst aan het voetenstuur.

Stijgen? Hij steeg, dat was nodig ook en als de donder. Waarom voelt dat stuur zo slap? De snelheid nam af, Te weinig gas, zijn hand schoot naar voren en duwde de handel in. Teveel, terug, te weinig, terug. Kist horizontaal houden in ieder geval. Waar zat hij. Boven land toen hij die bocht begon, hoever was hij gedraaid, 360 graden of minder? 360 graden betekende dezelfde weg terug, 300 misschien nog net Den Helder. Al het andere was ernaast, recht de plomp over, tot het niet meer ging en de vleugels met een klap zouden breken. Geen rubberboot, geen zwemvest en slecht kunnen zwemmen, maar je bent gauw dood als je verzuipt en het schijnt niet vervelend te zijn.

De vleugel zakt, links, de toeren lopen op. Omhoog, te ver, nou zakt hij naar links, de motor buldert, angst is kleurloos weet hij nu. Zit hij in de eerste slag van een vrille, het ergste van al die lessen, als de aarde met een noodgang op je af komt en het optrekken je misselijkmakend de strot dichtknijpt?

'Blijf vliegen klootzak, jij bent de baas, niet het vliegtuig', weer Gerrit zeker. Terug naar de kunstmatige horizon, zie je wel, de vleugels hangen een heel eind onder de streep en schuin ook, is hij al ondersteboven gelazerd? optrekken dan! Nee, juist niet, knuppel van zich af! Of loslaten en het hem zelf op laten knappen? Hij trapte de kist recht met voeten, vloog nog met zijn hoofd omhoog en steeg, denkend bij zichzelf hoe dik de brij zou zijn, kilometers minstens, dat kon hij mooi vergeten.

Acht en halve seconde later gebeurde hetzelfde, de linkervleugel kantelde, de correctie kwam te laat, ongecoördineerd, de motor schreeuwde, het vliegtuig dook, wentelde om zijn as.

Hij kwam ondersteboven uit de laaghangende nevel, de wielen omhoog, de aarde boven hem, niet onder, iets minder dan twee seconden van hem af.

Hij zag zichzelf zitten achter het vale plexiglas, verkrampt en wanhopig, schreeuwde tegen de man achter het stuur dat hij moest duiken, omhoog.

De warmte was hetzelfde, behaaglijk, aangenaam. De professor had het ook gezien, liet hem even en haalde hem toen er uit met een andere, makkelijker, vraag.

Het was hem gelukt, in de allerlaatste fractie van die ene seconde die hem gegeven was, leek of hij hoorde schreeuwen wat hij moest doen. Hij vloog horizontaal over de aarde, dat wil zeggen het water, onder hem, rustig golvend water, duidelijk zichtbaar.

Hij wist verdomd niet waar hij was, ergens boven de Wadden, maar het was lekker warm en hij kon tenminste weer zien. De zon was zelfs zichtbaar, een bleke, witkartonnen, schijf. De kist was uitgetrimd en de endurancemeter stond op de middelste streep, nog peut voor twee uur, hij redde het wel. Amsterdam Information kon hij vergeten, onbereikbaar, misschien Leeuwarden, wat hadden die militairen ook al weer voor frequentie? Wacht even, Texel stond er nog in, misschien toch even de havenmeester vragen, had hem mogelijk horen overkomen. Hij pakte de microfoon en drukte op de zendknop.

'Texel Tower, this is Pappa Sierra Delta, do you read me?'

Geruis boven zijn hoofd.

'Texel Tower, Pappa Sierra Delta, do you read me?'

Stilte.

Hij vloog een minuut lang dezelfde koers, overleggend wat hij het beste kon doen; de aangename, lome hitte kwam weer terug beginnend bij zijn buik, onderin.

‘Texel Tower’, zei hij voor de derde keer, bedacht toen dat er geen mens meer zou zijn in die mist, die waren naar huis aan de warme chocolademelk.

Op dat moment kraakte de luidspreker.

‘Pappa Sierra Delta, can I help you?’, een rustige, zware stem.

‘Unknown station, Pappa Sierra Delta, I'm lost.’

‘Pappa Sierra Delta’, zei de stem bedaard, ‘what are your intentions?’

Jezus, wat dacht die vent, dat hij hier voor zijn lol hing?

Dat was wel effe geleden dat het nog leuk was. ‘My intentions, sir, are pure’.

Hij hoorde de vent grinniken, voordat hij antwoordde en weer vroeg wat hij kon doen.

‘Vertel maar waar ik zit.’

‘Je zit boven de Wadden, tien mijl van Vlieland.’ Dus tóch, gelukkig niet op weg naar Engeland. Maar die mist?

‘Bedankt. Kan ik terug met die mist?’

‘Mist? Weet ik niks van. Ik zou zeggen kom maar hierheen, zicht is goed, koersje 42, minuut of vijftien dacht ik zo.’

Hoe wist hij dat, waar zat die vent in vredesnaam? Kende hij die stem trouwens niet ergens van?

‘Wie ben je?’

‘Kom maar kijken.’

Zeker een amateur, die het niet kon laten om wat op de luchtvaartband te rommelen. Maar wel een die wist waar hij het over had.

‘Waar zit je dan?’

‘Op Ameland, tweede eiland links.’

Ameland? Dat veld dat vooral door Duitsers gebruikt werd in de zomer. Dicht voor ieder ander, behalve voor moffen, die hadden het hele eiland opgekocht met inbegrip van de havenmeester. Waarom ook niet. Hij keek op het bolkompas, 36 graden, maakte een flauwe bocht, bracht het vliegtuig recht en keek weer: 42 graden op de kop af. Zijn horloge gaf drie uur zeven aan.

Hij passeerde Terschelling. De kustlijn lag in flauwe bochten linksonder hem, weiland tot vlak aan het water. De weg over de hele lengte van het eiland was grauw, rood op zijn Low Countries kaart. Hij daalde over het Borndiep tot 1000 voet, de voorgeschreven hoogte om aan te sluiten in het circuit. Het veld lag onder hem, op drie uur twee en twintig.

Het seinenvierkant liet niets bijzonders zien en de windzak stond pal op de baan. Aan de dode zijde van het circuit liet hij zich zakken met een gangetje van 70 knots naar 500 voet. Hij

draaide rustig over de kop van de baan, zag geen andere, stijgende kist onder zich, draaide weer naar de rugwindbaan en vloog evenwijdig met het veld. Geen hond te zien.

Hij draaide op final, gaf wat flaps, zag de kudde schapen, langzaam witter worden, een paar een rode spat op hun achterwerk. Het gras kwam langs, het werden sprieten en hij trok op, voorzichtig, de neus omhoog. Het vliegtuig had geen snelheid meer, zakte gestaag door, raakte de grond met een zachte plof.

Hij trok de stuurknuppel in zijn maag en hield hem daar, de toeter van de overtrek gilde neuzig in de stille cockpit.

Een modellanding.

Hij opende de deur van het stationsgebouw, rook erwtensoep en zag de drukte in het restaurant. Eerst de havenmeester of wie het maar geweest was aan de radio. Hij klopte op de deur van het kantoor, geen antwoord, opende de deur en stapte naar binnen. Niemand. Een stoel stond weggeschoven van het bureau, de radio stond aan en de lichtjes van de scanner pinkten rood.

Een tijdschrift lag opengeslagen, een meisje zodanig om haar middel gewrongen dat haar bruine borsten en billen tegelijk te zien waren.

Alle stoelen in het restaurant waren bezet en het was er warm en rumoerig. In de hoek was nog een plaatsje, tegenover een oude baas, een elleboog op tafel, pijp in zijn mond en een sierlijk glaasje jenever in de kom van zijn andere hand. ‘Is deze plaats vrij?’

De man keek hem spottend aan, extra blauw in zijn ogen door de dikte van zijn brilleglazen, pinnig metalen montuur. Hij zei niets, bewoog alleen de steel van zijn pijp een centimeter op en neer. Het mocht.

Hij ging zitten, zag de in een V-vorm achterovergekamde haren, de rode poriën op de neus en de brede, cynische mond. De mond lachtte minzaam naar hem, niet onder de indruk van zijn mooie landing, zelfs niet van de eer dat de piloot nu tegenover hem zat. Hij kende deze man, de V van zijn gladde, vroeger zwarte, haren, de V van Victor. Professor Victor Kunst.

‘Professor.’

De man knikte, alsof hij hem herkend had. Tien jaar geleden en toch gauw zo'n tien examens in de week, onmogelijk. En hij had niks bijzonders gehad, niks abnormaals, gewoon jacquet aan en niet een rok met zwarte strik, zoals de corpsballen. Alleen die ene stomme vraag die hij niet meer wist, was dat nou zoiets buitengewoons, nee toch zeker, geen flauwekul alsjeblieft.

‘Kent u mij nog?’

‘U komt mij inderdaad niet onbekend voor.’ Zie je wel, dezelfde wat rasperige, autoritaire stem, hij was het.

President van de rechtbank, maar tegelijk hoogleraar, dat moest eventjes wat opleveren. Wat deed die man hier, na al die jaren?

‘U heeft het mij destijds knap moeilijk gemaakt meneer.’

‘Over het algemeen is het examen doen alleen moeilijk als de kandidaat de antwoorden niet kent.’

Hij lachtte naar hem, best vriendelijk eigenlijk, hief zijn glaasje en toostte in zijn richting. Zeker op vakantie hier.

‘Excusez ma gauche.’

Dat brede paddesmoel, de pijp die beschuldigend kon wijzen, toen al, het witte overhemd en het totaal verouderde kostuum. Hij haalde diep adem en vroeg ‘Weet u nog dat u mij een vraag stelde waar ik het antwoord niet op wist?’

‘Dat verbaast me niets.’

‘U vroeg mij de annotator van het arrest Dekhengst Artist de Laboureur en ik wist het niet.’

‘En weet u het nu?’

‘Nog nooit van mijn leven heb ik het zo warm gehad, ik zag u zitten in een waas, maar ik dacht ik blijf hier rustig wachten tot hij weggaat, het kan nooit lang duren.’

‘Jammer voor u ging ik niet.’

‘Waarom stelde u die belachelijke vraag?’

‘Dat zal ik u vertellen’. De pijp wees zijn richting uit.

‘Ik stelde u die vraag om u uit uw evenwicht te brengen. Misschien herinnert u zich nog dat u een minuut eerder een vrij pedante opmerking had gemaakt waar smakelijk om gelachen werd door uw secondanten.’

Mijn god, die opmerking over die motorfiets, meneer stel ik rij hier het Domplein op op mijn motorfiets, meneer dat mag u helemaal niet, het is allemaal stoep, haha, het idee, een professor in wapperende toog op een motor. ‘Had u de vraag beantwoord, dan had ik u hoog gewaardeerd, u was het waard geweest. Nu bleek uw lef minder dan een opgeblazen ballon, ik had niet eens een speld nodig. U staarde mij aan, zag mij niet meer zitten, hoorde alleen het onbereikbaar ritselen van dat papier dat u zo nodig had, uw akte van bekwaamheid. Maar u was niet bekwaam, u vluchtte weg in het ontkennen van mijn aanwezigheid, u kreeg een kleur, maar niet van schaamte.’

De ogen glimlachten, ze zaten hem eigenlijk vriendelijk te belazeren, ook al die rimpels in zijn ooghoeken.

‘Tot mijn genoegen merk ik echter’, zei de stem zacht, ‘tot mijn genoegen zie ik, dat u intussen geleerd hebt om u zelf te redden uit netelige situaties, waar u overigens door eigen toedoen in bent beland. Het lef heeft u nog, misschien weet u nu beter wat u er mee kunt doen. Neem mij niet kwalijk overigens, ik moet gaan, mijn vrouw staat buiten, zie ik. Het beste.’

Een knikje en hij was weg, merkwaardig snel, voor zo'n oude man. Hij keek hem na, zag door het venster de vrouw buiten staan, kijkend in zijn richting. Blond haar, rond gezicht en felle, bruine ogen. Bruin, bruin als barnsteen, warm, levend fossiel. Was zij dat? Het meisje met de dubbele naam, die gewoon Marie heette. Ze leunde met haar billen tegen de verwarming in de collegezaal en keek naar hem, spottend en taxerend, daagde hem uit om haar te durven aanspreken. Het meisje dat in het studieweekend rond het kampvuur liep, naakt onder haar doorschijnende nachtflodder. Dat daarna bij die gore corpsbal met die Franse naam, Guépin of zoiets, in zijn slaapzak was gekropen. Draaide haar hand niet om voor een examen en studeerde af in recordtempo. Marie.

Ze keek nog steeds, trok een mondhoek tot halve glimlach, draaide zich om en haakte haar arm in die van de oude man.

Er zat een man in de stoel van de havenmeester. Hij droeg een luchtmachtuniform, de geblokte streep van een vaandrig op zijn schouders. Hij draaide zich om toen de piloot binnenkwam. Hij grijnsde naar hem, stond op met uitgestoken hand en zei 'Hoi.'

'Jij was het.'

'Natuurlijk, herkende je me niet?'

'Er was inderdaad iets bekends aan die stem, maar jij was de laatste die ik verwachtte.'

'Kan ik me voorstellen, haha', ze lachtte alletwee en sloegen elkaar op het ronde bovendeel van hun rechterarm.

Jack Verschuur, tien jaar geleden een medestudent, hij keek nog steeds als toen, licht spottend, zag alles, keek door je heen en begreep.

'Wat was het een end hé?'

Dat was het, 500 kilometer op een lichte Jawa, 80 kilometer per uur heuvel af en veel, veel minder, heuvel op. Van Parijs terug naar huis door het golvende landschap van Noord Frankrijk. Korenvelden, heuvels en populieren.

'En hij was nog zo jong.'

Jack grinnikte weer, wist het nog, een kleine egel morsdood langs de weg.

'Jij bent niet veel veranderd man. Alleen rietkragen op je kop, maar nog niet kaal. Wat doe jij in een vliegtuig?'

Hij vertelde van het vliegveld in de buurt van zijn huis, het gezellige gedoe. De hele dag lullen over één uur vliegen en steeds sterkere verhalen in de bar van het clublokaal. Het belastingvoordeeltje waar hij, na veel gezanik bij zijn vrouw, het brevet mee kon bekostigen.

En denk er even om, er zaten bijna geen artsen in de club, alleen een chirurg, allemaal even aardige knullen, van de sleepbootkapitein tot de smid van St. Willebrord.

En ook een lekker wijf, de beste bij het doellanden.

De ander had begrijpend zitten knikken, zei dat hij dit soort gelul wel kende en dat hij ieder ogenblik kon beginnen over de BH-loze dames van de paraclub op het veld.

'Jazeker, heel gevaarlijk die dingen, bij het springen.'

'Maar toch moet je mij nou eens vertellen waarom je er een paar duizend gulden voor over had. Om te ontsnappen aan je werk en je vrouw of was het dagdromen na een mislukte carrière?'

'Mislukt, ik?'

De jongen tegenover hem was in het geheel niet veranderd, vond hij. Dezelfde zwarte haren, dezelfde ogen, net als die van Marie, hij wist het nou wel, ze taxeerden hem, stelden impertinente vragen. Zijn gezicht was bovendien nog steeds even bleek en herinnerde hem aan dat van zijn vader. Even rustig, even paniekbestendig, even pesterig, nee niet pesterig, rechtlijnig, zich niet laten afleiden, zoiets was het. 'Waarom ben jij niet afgestudeerd. Jack?'

'Dat weet jij heel goed, waarom ik niet ben afgestudeerd.'

Nou goed dan, dat vliegen was een verlengstuk voor hem geworden, zei hij. Hij vond er antwoord in op een deel van de vragen waaruit zijn mannelijkheid bestond.

‘Niet dat viriele, weet je wel, dat hele potente, maar gewoon. Iets doen, waar een ander niet aan gedacht heeft of wat hij niet durft, begrijp je niet?’

De ander zei dat hij het begreep, maar keek niet zo. Zag hem onderzoekend aan, lachte toen en vroeg of hij weer terug wilde door de mist.

Of oversteken naar Friesland. Zijn handen rolde vaardig een sjekkie, brede, grote handen, fijngevoelig genoeg om de peuk dun af te draaien.

‘Of durf je niet?’

‘Nee, dat durf ik niet.’

Hij keek hem plagerig aan, het blauwe vaandrigsuniform om zijn magere lijf slobberend, rook uit zijn neusgaten en zijn ogen, leek het wel. ‘Weet je nog, die keer op het Janskerkhof?’ Ja, dat wist hij nog, die vernederende herinnering. Een voetbal die hard tegen zijn hoofd petste, toen dood aan zijn voeten viel. Hij pakte hem op, woedend en verdomde het om hem terug te geven aan die knullen.

De grootste kwam op hem af, zijn armen geheven langs zijn bonkig lijf, stond stil vlak voor zijn neus, zei ‘Wou jij wat?’

Zij vrienden zeiden ook dat hij hem terug moest geven, het was een ongeluk, maar hij draaide zich om en smeet de bal in de gracht, begon toen te rennen, toen de knul hem wou grijpen. Jack, die niet veel zei in de kroeg, toen hij na veel omwegen, veel later pas, weer dorst op te duiken.

Jack, die in zijn eentje de hele, van los zand aan elkaar hangende jaarclub bij elkaar hield. Al die eigenwijze sodemieters, de een die het nog veel en veel beter en stelliger wist dan de ander, al dat bekvechten en betweten.

En steeds weer Jack, die ze rustig allemaal uitlachte, zorgde dat er bier was en de boel bij elkaar kletste. Die zijn laatste tientje met je deelde, al barstte hij van de honger. Die zorgde dat Carla meeging naar het lustrum.

Hij wist het nou wel. Jack, die er allang niet meer was. Herinnerde zich de lucht van worst en boerenkool in de smalle gang van dat huis in Amersfoort. Het strakke, bleke, gezicht van zijn moeder, drooggehuilde ogen, die staarden op oneindig. De vader, die op hem leek, die nauwelijks antwoord gaf, maar steeds zei: ‘Wat fijn jongens, dat jullie gekomen zijn, om naar hem te kijken.’ Carla, die stond te janken in zijn nek. En de gedachte die hem niet losliet, absurd, onbewijsbaar, net als zijn vader, die was ook zo, als je hardstikke goed bent, van binnen, gewoon goed, eerlijk, absoluut eerlijk voor jezelf en iedereen, dan ben je klaar, heeft het in feite geen zin meer om verder te bestaan. Dan is er niks meer te leren.

Jack lag in de voorkamer, hij lachtte nog steeds, maar niet meer zo spottend, niet veel bleker dan anders. Hij had zijn blauwe uniform aan en zijn pet in zijn handen, op zijn buik. Ze hadden hem achter zijn bureau gevonden op zijn basis in West-Duitsland, in elkaar gezakt. Niemand had er iets van begrepen, zo'n jonge knul en altijd zo gezond als de pest, voetballen, sporten, alles.

De begrafenis, zeker tien jaar geleden, was een ramp. Tien kilometer sjouwen dwars door Amersfoort, met een grote krans in zijn pijnlijke en verkleumde handen. De man van de begrafenisonderneming vond dat de beste vrienden die lood-

zware krengen moesten dragen. Weigeren kon niet, natuurlijk.

Hij wist het nou wel, Jack allang dood en die hooggeleerde waarschijnlijk ook illusie, optisch, audiovisueel bedrog.

Hij was terug, zag het vliegtuigje gekanteld uit de nevel vallen, de wielen omhoog, nog twee seconden voor de verbrijzelende klap. Hij zag de man achter het vale plexiglas, verkrampt en wanhopig, schreeuwde zo hard hij kon dat hij de knuppel van zich af moest duwen. Zag dat de ander hem begreep en probeerde uit de val van mist en aarde te komen.

Zag de ragfijne, zilveren, draad die hen verbond en brak toen de grond dichterbij viel.

De motor was uit de bok gescheurd en dwars door hem heen gegaan. Maar er was genoeg van hem over en zijn gezicht was merkwaardig. Het was onbeschadigd en het lachte tevreden. Alsof het net niet gelukt was wat hij had willen doen, jammer nou, maar hij had in ieder geval wel gedurfd.

Weerzien*
Geert Bremer

Brenkman had het bedrijf opgebeld. Draak werkte er nog steeds. Het duurde even, toen: verbazing, verrassing. Brenkman voelde ook iets van geforceerde jovialiteit. Hartstikke leuk zeg. Mijn vrouw zal het ook hartstikke leuk vinden. Na dertig jaar, nota bene. Hoe bestaat het. Ze maakten een afspraak bij Draak thuis. Ze woonden nu in een flat - in een nieuwbouwwijk - negen hoog. De kinderen waren het huis uit. Over een paar jaar pensioen. Gelukkig. Brenkman had een voorkeur voor 15 april, 's avonds.

Engel Draak heette hij. Wat een naam. In de fabriek stond hij altijd rechts van Brenkman, Bert Stoutjesdijk stond links. Lochmann jutte ze op. De vuile rotmof. Iedere dag kwam hij een paar keer langzaam langs lopen en maakte dan een paar rotopmerkingen in zogenaamd Nederlands. Bert wachtte soms treiterig met werken tot hij voorbij was.

Op een dag was Lochmann blijven staan vlak achter Bert. Misschien een halve meter achter hem. Brenkman voelde zijn hart kloppen. Plotseling had Bert zich omgedraaid en Lochmann midden in het gezicht gespuugd.

Niets had hij gezegd. Hij had zijn zakdoek uit zijn zak gehaald en heel langzaam zijn gezicht afgeveegd.

Drie dagen later was Bert 's nachts opgehaald door de grüne polizei.

We krijgen hem nog wel. We krijgen hem nog wel. Iedere keer als Lochmann daarna langs kwam, zei Draak dat. Hij zong het meer, op de maat waarmee de band bibberig voortrolde.

Lochmann dacht waarschijnlijk dat het een Nederlands liedje was.

Een maand of wat later was Lochmann een week thuisgebleven. Zijn enige zoon - een onderwijzer, 24 jaar - was in Noord-Italië gesneuveld. Nou ja, gesneuveld. Italiaanse partizanen hadden hem op klaarlichte dag in Milaan op straat doodgestoken. Daarna was Lochmann anders geworden. Hij zei niet zoveel meer. Het leek wel of hij soms afwezig was. Hij dacht zeker aan zijn zoon.

Dat alles was gebeurd in de eerste maanden van 1945. De fabriek stond in Wurzen, ongeveer dertig kilometer ten oosten van Leipzig. Het front naderde.

Uit het westen kwamen de Amerikanen, uit het oosten de Russen.

Iedere dag werd de chaos groter.

11 april - 12 april - 13 april. Duitse kolonnes trokken overdag van west naar oost, en 's nachts van oost naar west. Niemand wist wat er gebeurde.

Iedereen wist dat het niet lang meer kon duren. Op 15 april stonden plotseling Amerikaanse tanks op het marktplein.

Er was de avond tevoren wat geschoten in de omgeving. Maar wie had geschoten? Brenkman wist na dertig jaar nog dat het op 15 april gebeurd was. Zijn enige zuster was jarig op die dag.

Het was een complete chaos. Iedereen liep op straat.

Draak had hem aan het eind van de middag bij de mouw genomen. Kom, had hij gezegd. Nu is het onze beurt.

Op de enveloppe die hij Brenkman onder de neus duwde stond: Herrn Lochmann - Goethestrasse 64 - Wurzen - Deutschland. Er zat een Italiaanse postzegel op. Draak

had de enveloppe een paar maanden tevoren uit Lochmann zijn jasje gehaald dat in het washok hing. De brief die erin zat had hij weggegooid.

Wat wil je, vraagt Brenkman.

Ze lopen samen op het trottoir. Overal hangen witte lakens uit de ramen. Het is druk op straat. Amerikaanse legervoertuigen versperren het marktplein. Vliegtuigen gieren laag over. In de verte wordt geschoten. Buitenlandse arbeiders, Italianen, Polen, slepen een winkel leeg.

Draak weet precies waar de Goethestrasse is. Hij belt aan.

Wat wil je, vraagt Brenkman nog eens.

Draak haalt een revolver uit zijn zak.

Wat dacht je, vraagt hij.

De deur gaat open. Lochmann staat in de gang met op de ene helft van zijn gezicht scheerzeep. De rechterhelft is al geschoren. Uit een klein snijwondje komt een beetje bloed. In zijn rechterhand heeft hij een scheerkwast vol zeep. Draak duwt hem de gang in, trekt Brenkman achter zich aan en gooit de deur achter zich dicht. Lochmann heeft nu beide armen gebogen naast het hoofd in de lucht gestoken. Hij loopt langzaam achteruit de gang in. Rechts staat een deur open. Met een kort gebaar met de revolver wijst Draak dat Lochmann de kamer in moet gaan. Op tafel staat een kleine ronde scheerspiegel met een kommetje troebel zeepwater. Voor de spiegel ligt een geopend ouderwets scheermes. Naast de spiegel het portret van een jonge Duitse soldaat in een zilverkleurige lijst achter glas. Het glas is gebarsten.

Zitten, zegt Draak.

Lochmann gaat zitten, de handen nog steeds omhoog.

Draak gaat achter hem staan en zet de revolver in zijn nek. Pak het mes, zegt hij. Hij spreekt gewoon Nederlands. Lochmann zet de scheerkwast met de rechterhand neer en pakt het geopende scheermes, hij weet niet of hij de hand met het mes omhoog moet steken.

Tweemaal schiet Draak, kort achter elkaar. Lochmann wipt eenmaal op als een schoolkind dat de meester duidelijk wil maken dat het naar de wc moet. Zijn armen vallen naast zijn lichaam en hij kantelt - over links - op de vloer. Even blijft hij stil liggen maar begint plotseling te spartelen of hij gekieteld wordt.

Draak staat ernaast en kijkt. De stoel valt om. Het spartelen wordt minder en minder. Lochmann

ligt nu stil, zijn linkerwang op de houten vloer, bij zijn kin een plasje bloed dat langzaam groeit.

Kom, zegt Draak, we gaan.

Naast hem in de lift staat een jonge vrouw die op de zesde etage moet zijn. Op de negende verdieping stapt Brenkman uit, loopt de galerij een eindje op naar links en belt aan bij nummer 31: E. Draak.

De man die open doet is kleiner dan Brenkman gedacht heeft. Draak, zegt hij en geeft Brenkman een hand. Zal ik uw jas even ophangen? Brenkman gaat in een lage stoel zitten. Naast hem een tafeltje met een asbak. Tegenover hem zit Draak.

U bent veel ouder geworden, zegt hij. Veel ouder. Op straat zou ik u niet herkend hebben. Ja, ja, zegt Brenkman. Natuurlijk. Wat wilt u. Dertig jaar. Het is dertig jaar geleden dat wij elkaar voor het laatst gezien hebben.

Hij accepteert een sigaret hoewel hij jaren niet heeft gerookt.

Een kleine dikke vrouw komt binnen en geeft hem lachend een hand.

Dat is meneer Brenkman, zegt Draak. We hebben samen in Duitsland gezeten, weet je wel. We stonden naast elkaar in de fabriek. Die rotfabriek waar ze onderstellen van luchtdoelgeschut maakten.

Dat is leuk, zegt de vrouw. Dat is erg leuk dat u nog eens langs komt.

Het is al meer dan dertig jaar geleden niet? Nee, zegt Brenkman. Het is precies dertig jaar geleden. Ik weet het nog heel goed.

Het gebeurde op de verjaardag van mijn zuster. Vijftien april. Brenkman kijkt Draak aan.

Ja, zegt Draak. Vijftien april, de bevrijding. We werden daar bevrijd door de Amerikanen. Wie had dat gedacht. Daar midden in Moffrika waren we nog eerder bevrijd dan Holland.

Veel eerder, zegt Brenkman. Veel eerder. Holland was pas bevrijd op vijf mei. Door de Canadezen. Dat hebben wij niet meegemaakt.

Nee, zegt Draak. Dat hebben wij niet meegemaakt. We hebben andere dingen meegemaakt. De moffen. De fabriek. De Amerikanen.

Hij inhaleert diep en kijkt naar zijn pantoffels.

Hij heeft pantoffels aan en zit in een luie stoel.

Brenkman zwijgt.

Hij rookt nu een tweede sigaret. De vrouw van Draak geeft hem een kop koffie.

Dank u wel, zegt hij. Hij zet het kopje op het lage tafeltje naast zijn stoel.

U woont hier hoog, zegt Brenkman. Het is erg hoog. De negende verdieping. Het kan hier zeker erg waaien 's winters of in het najaar.

Ja, zegt Draak. Het waait hier soms heel erg. Dan giert de wind om de flat. Dan ben je blij dat je binnen zit. We hebben gelukkig centrale verwarming. Dat is misschien niet zo gezellig als een kachel. Maar wel gemakkelijker. In Duitsland hadden we kachels. Dat weet ik nog wel. Die moesten we stoken met briketten. Ja, zegt Brenkman. Briketten. Dat weet ik ook nog wel. Dat gaf zoveel as. Hele emmers vol. Dat stoof zo. Dat gaf veel stof in de barak. Maar het was wel lekker warm in de barak. We hebben heel wat afgekaart. Jonge, jonge. Wat hebben we veel afgekaart.

Ja, zegt Draak. We hebben heel wat afgekaart. Ze zwijgen beiden.

Ik zou er nog wel eens heen willen, zegt Brenkman. Naar Leipzig en zo. Naar Wurzen. Maar het is Oost-Duitsland. Je komt er niet zo gemakkelijk.

Ja, zegt Draak. Het is Oost-Duitsland. Daar kom je niet in. Wie gaat er nou met vakantie naar Oost-Duitsland?

Uw koffie wordt koud, zegt de vrouw.

Oh, sorry, mompelt Brenkman. Zonde van de koffie. Ik dacht ergens anders aan. Sorry. We hebben samen veel meegemaakt. Uw man en ik.

Ja, dat zal wel, zegt de vrouw van Draak. U kent mijn man natuurlijk erg goed, denk ik. U hebt toch samen met hem in die barak gewoond? Twee jaar lang bijna, niet?

Bijna twee jaar, zegt Draak.

We waren toen net een jaar getrouwd, zegt de vrouw. Onze dochter was net geboren. Toen moest hij weg. Later, na de bevrijding, is onze zoon geboren. Onze kinderen zijn nu getrouwd.

Zij wijst op twee foto's, ingelijst in zilverkleurige lijstjes, aan de muur.

We zijn zelfs al driemaal grootvader en grootmoeder.

Wilt u nog koffie? Brenkman krijgt een tweede kop koffie.

Na dit kopje stap ik maar weer eens op, zegt hij. Ik moet nog verder.

Hebt u ook kinderen, vraagt de vrouw. Ze zit nu ook in een luie stoel. Ze drinkt ook koffie en kijkt over haar kopje heen naar het bezoek.

Nee, zegt Brenkman. We hebben geen kinderen. Mijn vrouw en ik. We hebben geen kinderen.

De vrouw kijkt hem wat verschrikt aan. Zij weet niet wat zij nu moet zeggen.

Meneer Brenkman woont samen met zijn vrouw, zegt Draak. Net als wij. Je moet er van zien te maken wat er van te maken is.

Brenkman zet zijn lege kopje op het tafeltje en staat op.

Het was gezellig, zegt hij. Een oude vriend bezoeken.

Draak helpt hem in de gang in zijn jas.

Brenkman geeft mevrouw Draak een hand. Bedankt voor de koffie, zegt hij en steekt zijn hand even op.

In het halletje geeft Draak hem nog een hand. Brenkman heeft het gevoel dat hij de deur uitgeduwd wordt.

Tot ziens, zegt hij. Tot ziens.

Het waait flink. Op de galerij kan hij dat goed merken. Maar het is ook april. Vijftien april. De verjaardag van zijn zuster.

Eindnoten:

* uit: *Vissen bij Blauw,* dat dit najaar verschijnt bij uitgeverij BZZTôH

De stofzuiger
Jaap Harten

De hele buurt noemde haar Mae West. Ze vond het irritant, overdreven, en was er uitermate door gevleid. Waarom nu juist Mae West? vroeg ze zich af. Zó oud was ze nog niet, en ze kon niet bogen op een carrière van de grote verleidster. Haar haar was blond en zelfs nog vrij dik, en wanneer ze uit moest of bezoek ontving, maakte ze zich op, nou ja, men vond dus: als een ouderwetse filmster, met wimpers, oogschaduw (soms groen, soms blauw) en alle kunstgrepen die een vrouw van haar leeftijd nog kan toepassen.

Een vrouw van haar leeftijd. Ze vond dat een dreigend zinnetje. Het riep meteen vragen op. Had die vrouw een verleden? Men was zeker van wèl, in de kleinburgerlijke buitenwijk waar zij woonde, al kreeg je de indruk dat de vrouwen het haar maar nauwelijks gunden, uit een soort gevoelsmatige krenterigheid.

De mannen waren niet venijnig. Nooit. Die gunden haar zelfs nog een toekomst. Want dat was voor Vera de grote vraag: had ze nog een toekomst?

Ze tipte de as van haar sigaret in de gootsteen en zette een bakje met die walgelijk stinkende kittekat klaar voor Poes Plomp. Vermoeid ging ze aan de chaotische ontbijttafel zitten. Over haar verleden deed ze geheimzinnig, maar dat was spel. Ze had er geen hoge dunk van, het was een emotionele rommelzolder.

Vera staarde naar de stofzuiger, die zij in een moment van misplaatste aktiviteit tevoorschijn had gehaald. Vol afgrijzen keek ze naar dat astmatische kreng: een Hoover uit 1956. Dat díe nog niet de geest had gegeven was een natrap van het noodlot. Een zeer luidruchtige.

Hij was een souvenir uit haar huwelijk met Paul. Wel een prozaïsche herinnering, maar wat wil je. Paul kwam altijd thuis met elektrische apparaten: boren, mixers, sapcentrifuges en tostiijzers. Ze waren nog altijd de stille getuigen van hun eens zo rooskleurig begonnen idylle. Het was mooi gestart, ja, welke verhouding begon er nu afschuwelijk? Dan kwam je niet eens aan de drempel van de slaapkamer toe. Ze stak haar tweede sigaret van die morgen op.

Er werd gebeld. Wrevelig wierp ze een blik in haar spiegel. Ze was absoluut ontoonbaar. Een griezelige groezel in die verflenste peignoir. Ongeschminkt had ze een onbeduidend gezicht. Dat kompliment had ze - als vele andere in dezelfde prijsklasse - Paul niet in dank afgenomen. Weer ging de bel. Geërgerd stak ze de sigaret tussen haar lippen en liep door de kale gang. In de deur stond een jonge man met sponzen, een ruitenwisser en twee emmers.

‘Daar ben ik weer, mevrouw Schupp, voor de maandelijkse beurt’.

Met weerzin keek ze naar dat redeloos optimistische gezicht.

‘Wie bent u? Ik ken u niet!’

De jongeman veegde met zijn vrije rechterhand door zijn haar.

‘U bent een komisch tiep. Dat zelfde zegt u nou iedere keer’.

Verward streek ze over haar peignoir.

‘Ik heb u nog nooit gezien’.

Zachtjes begon de glazenwasser te lachen.

‘U houdt van spelletjes, hè?’

Wat een opdringerige vent, dacht Vera.

'Moet u niet bij de buren zijn', snauwde ze bijna.
Zijn grijns werd nu breed, brutaal.
'Zes jaar kom ik hier. Denk u eens in: *zes jaar'*.
Zonder haar kommentaar af te wachten liep de glazenwasser langs haar heen, recht op de keukendeur af, of hij haar huis inderdaad kende.
'Even de emmers vullen, en dan aan 't werk'. Poes Plomp stoof bang uit de keuken.
'Dit is het toppunt!' riep Vera, die de man naar haar keuken gevolgd was. 'U dringt hier binnen zonder mijn toestemming'.
De glazenwasser begon te fluiten. Hij vulde de beide emmers en ging recht voor haar staan.
'U had aan het toneel gemoeten. Als ik niet wíst dat u speelde, zou ik werkelijk nog schrikken van u'.
'Deed u dat maar', zei Vera, en voelde tegelijk alle energie uit haar wegtrekken. Wat was dit ook een *tijd* voor een discussie. Ze was nog nauwelijks wakker. Uit de rechterzak van haar peignoir nam ze een pakje Gauloises en stak een sigaret op.
'Nog niet van het roken af?' Geamusseerd gooide de glazenwasser zijn sponzen in een emmer. 'Uw nagels blijven maar bruin'.
Onwillekeurig stak Vera haar vingers even naar voren. Afgekloven nagels, kloofjes in haar handen en bruine vingers. Niet de ideale covergirl voor Vogue. Ze dacht aan oudere vrouwen, die hun leven in eenzaamheid moesten slijten. Eenzame dagen, eenzame nachten. Ze dacht aan Bette Davis en probeerde haar cynische toon na te apen.
'Baby', begon ze geringschattend, 'nu moet je eens goed naar me luisteren. Of ik rook of niet rook, drink of niet drink - daar heeft geen levende ziel wat mee te maken. Al zou ik dit huis in brand steken...'
'Hoe vaak u me dat al niet gezegd hebt...'
'Niets heb ik jou ooit gezegd - voor vandaag, baby. Je fantaseert of liegt, kies zelf maar uit. Nooit...'
Bezwerend hief de glazenwasser zijn vrije hand.
'Nooit is een groot woord. Uit uw mond ook. U mag dat niet gebruiken. Zoveel weet zelfs deze *baby* er wel van'.
Vera martelde haar hersens af wat Bette Davis in zo'n situatie zou doen. Schreeuwen natuurlijk, maar daar was ze te moe voor.
'Vooruit, aan je werk', zei ze, hem pesterig een rookwolk in het gezicht blazend. 'Ik heb wel wat anders te doen dan hier naar jouw brutale praatjes te luisteren, *baby*'.
De glazenwasser verdween fluitend in de tuin. Ze had wel wat anders te doen dan naar zijn brutaliteiten te luisteren. Eigenlijk kon ze op niets komen. Gek, voor een vrouw met een verleden was de wereld van haar herinneringen monotoon. Ze ging weer aan de keukentafel zitten. Poes Plomp lag rustig in zijn mandje. Aan dat dier had je ook nooit iets. Was zij nou gek of die glazenwasser? Die man had haar wel kunnen aanranden. Op het haardkleed. De divan. De keu-

kenmat. Poes Plomp zou alleen maar bang onder een kast gekropen zijn. Een vrouw alleen - met of zonder verleden - moet een waakhond hebben. Vera doopte met tegenzin een beschuïtje in haar thee. Haar blik viel weer op de Hoover. De Hoover van Paul. Keer op keer had ze hem laten repareren, net als hun huwelijk. De stofzuiger had het langer uitgehouden. Natuurlijk was Paul inmiddels ook vergrijsd en afgetakeld, net als dat kreng daar. Maar bij een ander. Of vele anderen. Hoe moest ze dat weten? Die thee 's morgens maakte haar alleen maar misselijk. En te veel beschuit constipeerde. Loom zette Vera de ketel op het vuur voor koffie, pakte een Melitta filterzakje nummer 100 en opende een nieuw pak goudmerk Douwe Egberts koffie; die luxe veroorloofde zij zich om half tien in de ochtend. Luxe? Het mocht wat. Met dat woord hoefden de mensen bij haar niet aan te komen. Net zo min als dat gezanik over gezond leven. Alles had ze geprobeerd: yoga, mazdaznan - de hele rataplan, vegetarisch eten incluis. Het was niets voor haar. *A doctor a day keeps the apples away,* had ze als motto. Zo zag je nog eens iemand. Dokter Schröder was één van de weinige vrienden die ze nog had. Op haar leeftijd moest je mannengezelschap kopen - wanneer je geen gigolo nam kon je altijd nog de dokter bellen.

Door het keukenraam zag ze een balancerend been van de glazenwasser. Het leek wel een realistisch schilderij. Ik geef die vlerk geen koffie, dacht ze nog even. Ja, ik ben daar gek. Langzaam daalde hij zijn ladder af en veegde met zijn brede wisser over het raam. Eigenlijk had hij een melancholiek gezicht, niet lelijk zo zonder die grijns.

'Wilt u een kopje koffie?' vroeg Vera.

De glazenwasser had de laatste sport van zijn ladder bereikt.

'UW koffie is de beste uit de hele buurt'. Ze voelde geen ergernis, alleen verbazing.

'Suiker? Room?'

Hij stond nu in de keukendeur. Het weer is goed, dacht ze, de bomen komen uit, mijn tuin geurt; voor april is het een warme ochtend.

'Mevrouw, moet u dat na al die jaren nog vragen?'

Je bedondert me, dacht ze. Ik word gek, dacht ze. Er is iets heel vreemds aan de hand, dacht ze.

'Dus allebei?' probeerde ze voorzichtig. Haar handen trilden. De man streek met een hand over zijn kin.

'Ik heb me niet goed geschoren, vanmorgen. Sinds mijn Roos er vandoor is, ben ik niet zo net meer op m'n eigen'.

'Je kan me wat', mompelde Vera bijna onhoorbaar. 'De bekende smoes'.

De man staarde de tuin in, onverwacht dromerig.

'Eenzaamheid', zei hij. Niet meer dan dat. Verrast zag zij op.

'Baby is eenzaam', fluisterde hij.

Vera maakte een onzeker gebaar, het leek of haar handen iets zochten ver boven de tafel. Ze reikte hem de kop aan en zag de zwarte haartjes op zijn sterke polsen.

'Hier is je koffie'.

De man deed een stap in haar richting.

De telefoon rinkelde. Opgelucht liep zij er naar toe.

'Ien!' riep een mannenstem. 'Ien, er is iets vreselijks gebeurd. Thea ligt in het ziekenhuis. Een ongeluk. Vanochtend vroeg ging ze de deur uit om boodschappen te doen voor het diner van aanstaande zaterdag...'

'U vergist u', antwoordde ze. 'Ik ben...'

‘... op het kruispunt bij de Kerkdam komt ze onder een auto, die godverdomde man reed haar aan op het zebrapad, en nu ligt ze met een heupfraktuur in het Sint-Anna ziekenhuis!’

‘Ik vind het verschrikkelijk voor u’, zei Vera, spelend met haar sigarettenaansteker. ‘Verschrikkelijk en miserabel. Een misselijke streek van het noodlot’.

‘Dat is dan nog zachtjes uitgedrukt’, mompelde de man verslagen.

‘Door en door miserabel’, herhaalde Vera. ‘Maar Ien ben ik niet’.

Enkele seconden hoorde ze alleen maar zwaar ademen aan de andere kant van de lijn.

‘Wat zeg je...?’

‘U hebt het verkeerde nummer gedraaid. Ik ben mevrouw Schupp’.

‘Ien.’ De mannenstem klonk nu heel gedecideerd. ‘Het is niet het moment om grapjes te maken. Ik herken je stem. Ik weet dat je van spelletjes houdt...’

Ze schudde wanhopig haar hoofd. Wat was dit toch voor een dag?

‘Ik ben Vera Schupp!’ riep ze nu. Deze uitspraak lijkt op een filmtekst, dacht ze.

‘Vera Schupp...’ zei de man, niet zonder afgrijzen, alsof het een naam van zeer slechte reputatie gold.

Ze hoorde een klik. Zonder kommentaar had de man opgehangen. Terug in de keuken merkte ze dat de glazenwasser verdwenen was. Ze pakte haar portemonnee en liep de tuin in. Er was niemand te zien. Vera haalde verbaasd haar schouders op, en zag zichzelf weerspiegeld staan in één van de tuindeuren. Ze ging op de tuinbank zitten en stak haar vierde sigaret op. De geur van het pas gemaaide gras deed haar weldadig aan. In de verte naderde een man met wonderlijke ballast. Vera tuurde ernaar, vernauwde haar ogen tot spleetjes. Een marskramer? Dat ontbrak er nog maar aan. Snel stond ze op en liep met een besliste tred naar binnen. Wie er nu ook belde, ze was vast besloten niet meer open te doen. Vermoeid strekte ze zich uit op de divan, sloot haar ogen, trachtte aan niets te denken. Gedachten en beelden tolden door haar hoofd. Aan iets anders denken was moeilijk. Om niet te zeggen ondoenlijk. Of ze haar ogen openhield of sloot. Aan de lange waslijn van haar herinneringen hing Paul als een ouderwets, uitgelubberd hemd. Zijn naam had haar vanaf het begin doen denken aan Paul Vlaanderen, dat vervloekte hoorspel, en zo'n associatie was heel hinderlijk. Ze had in de jaren van hun huwelijk vaak moeten denken aan de poppekast van Francis Durbridge en de stem van Eva Janssen geïmiteerd. ‘O, Paul! Kijk eens hier! O, Paul! Het is zo donker in deze kamer! O, PAUL, IK BEN ZO BANG!’ En dan had ze met twee pandeksels iets fataals proberen te suggereren. Noodweer. Een auto-ongeluk. De ondergang van de wereld. Maf hoor. Ze nam haar vijfde sigaret uit het pakje Gauloises. Het was een huwelijk geweest van betalen, betalen en emotioneel uit-

gehold worden. Een jongere man, jawel. Haar vriendinnen jaloers. Kwamen vals aandragen met zogenaamd goede raad. ‘Je moet Paul niet opsluiten in een gouden kooi’. Wat een waanzin! Hij was de hele dag op pad als stofzuigerverkoper. President Hoover noemde ze hem wel. De buitenlandse reizen dokte zij. Venetië. Granada. Athene. Er was geld en zij had alles betaald. Ze was er roekeloos mee omgesprongen, zei men. Wat moest je dan, dubbeltjes tellen als een verzuurde koppelaarster? Haar hoofdpijn werd erger. Ze nam een aspirine, ging weer op de divan liggen en staarde naar Poes Plomp, die na het nuttigen van zijn ontbijt alweer vertrokken was naar de Elysische kattenvelden. Makkelijk hoor. Zou ze niet hetzelfde doen, deze dag had haar niets te brengen, net zo min als de daarop volgende dagen. Une Mère à boire. Een moeder om te drinken. Haar frans was ook al gekelderd. *UNE MER A BOIRE*. Het leven was een zee om misselijk van te worden. De bel. Ook dat nog. Ze nestelde zich behaaglijker in de kussens. Als een brandalarm klonk de tweede bel. Ze sprong van de divan, vloekend. Wie had er g.v.d. de brutaliteit, nee dit was, ze zou, ze moest, ze kon niet anders...

Ik had het kunnen weten, wat ben ik een ezel, dacht Vera toen ze oog in oog stond met een marskramer. De man zag er armzalig uit, een gezicht vol eczeemplekken, verzopen ogen waarvan er één blind leek. Hij rochelde ostentatief.

‘Och mevrouw, wilt u niet een mand van mij kopen? Ik ben vanmorgen om vijf uur uit Sneek vertrokken met dertien manden. Echt handwerk. En het is nu over twaalven en ik heb nog niets verkocht. Help een oude man. Slechts *f* 25,- per stuk’.

De marskramer rochelde weer en spuwde naast haar stoep.

‘Hier zat ik nou precies op te wachten’, mompelde Vera en wilde de voordeur met kracht sluiten.

‘De deur in m'n gezicht smijten, kèn u wel?!’ riep de man kwerulant. ‘Dat trucje zal u niet lukken’. Hij pauzeerde en wreef met de dikke stok waarop hij leunde in het zand.

‘Om *VIJF* uur ben ik opgestaan. In Friesland’. De man wees met zijn stok naar de hemel alsof de genoemde provincie zich daar bevond.

‘Daar heb ik niks mee te maken’, beet Vera van zich af.

Verwijtend zag de marskramer haar aan.

‘U hebt met het lot van uw medemens te maken. Ik ben zesenzeventig jaar. De doktoren zeggen dat ik Kerstmis niet meer haal!.

‘U ziet er inderdaad ongezond uit’, stelde Vera vast.

‘Mevrouw, wat is ongezond - ik ben aan het eind van mijn Latijn. Maar waarom koopt u geen mand?’

Tegen haar zin nam Vera er een in haar hand.

‘Voelt u hoe zwaar zo'n mand is? Zo loop ik er met dertien rond’.

‘Waarom doet u dat? U hebt toch uw AOW?’

‘Mijn vrouw is ook zwaar ziek. Ik ben nog de steunpilaar van onze familie’.

‘Tot Kerstmis’, voegde Vera hier cru aan toe.

‘Ik weet niet of u in de hemel komt’, merkte de marskramer met beverige stem op.

‘Ik weet wel zeker van niet’.

Een klein snerpend lachje was het antwoord. ‘Eerder zal een kameel...’

‘Al goed, wacht hier’.

Vera kwam terug met vijfentwintig gulden. Zonder een woord overhandigde ze die aan de koopman.

'God zal u lonen. U krijgt de mooiste. Hier'. Met een resoluut gebaar zette Vera de mand in de vestibule.

'De mevrouw die hier voor u woonde, kocht ook altijd van me'.

'Dat moet een vergissing zijn. Ik woon hier al meer dan twintig jaar'.

'Eerverleden jaar stond ze nog hier in de deur. Een tenger grijs vrouwtje'.

'Die mevrouw is al lang dood', merkte Vera onzeker op. Ze voelde haar hoofdpijn weer erger worden.

'U bespot een ouwe man. U woont hier toch pas twee jaar'.

'Met een invalide man en een softenon-baby', antwoordde Vera.

De marskramer spuugde weer naast de stoep. Hij nam een pas afstand, hief zijn stok en wees naar haar hoofd.

'Wat wilt u?', vroeg Vera, plotseling in paniek. Ze kon zelf niet verklaren waarom.

'Ik vind u wel een aparte verschijning. U zou een hoed moeten dragen' . Zonder haar verder een blik waardig te keuren sjokte de marskramer het tuinpad af met twaalf manden.

Hem nastarend sloot Vera de deur, vast besloten vandaag op geen enkele bel meer te reageren. Geen bel en geen telefoon. Er was iets wonderlijks aan de hand - de sterren zouden wel weer verkeerd staan. Een hoed. Ze zou een hoed moeten dragen. Nou, ze hàd ze gedragen: zwarte eierdopjes met een voile, pastorale wagenwielen met linten, matelots, flaphoeden die haar halve gezicht verborgen. Mysterieus, zeiden de mensen; interessant, zeiden de mannen - vergeet het maar. Die grote flaphoeden waren een afscherming tegen de boze buitenwereld. Soms zeer noodzakelijk. De manier waarop mensen je konden aankijken. Bekijken. Alsof je achter de tralies in een dierentuin stond. Een zeldzaam voorkomend specimen van het menselijk ras? Ze kreunde van walging. Hoeveel vrouwen waren er niet net zo aan toe als zij. Vera ging weer op de divan liggen en pakte een exemplaar van Time. Een vrolijk omslag met als kop *FIGHTING THE HOUSEWIFE BLUES.* Ze stak haar zesde sigaret op en mompelde: 'Bullshit!' Ze zocht het hoofdartikel op en zag de foto van een slonzig wijf met papillotten in haar haar, die in een kreperende crapaud zat, haar rok opgetrokken, één been ontbloot en één voet in een teil met water. Ze was het toonbeeld van verwoesting en las aandachtig *THE TOTAL WOMAN.* Auteur: Marabel Morgan. Vera las wat je allemaal zou moeten doen om een man blijvend te boeien, te verrassen, op te winden, aan je te binden. 'The most celebrated of Marabel's specialities is the suggestion of erotic costumes in which to welcome the husband home from work. *THRILL HIM AT YOUR FRONT DOOR, FRESH FROM YOUR B'JBBLE BATH'.* Vera grijnsde kwaadaardig. Ze zag het tafereel voor zich: het mannetjesdier moe en bezweet thuiskomend bij het vrouwtjesdier in babydoll, dat hem als een popcorn-spin in haar

netten ving. ‘Discover who you really are and where you are going. Enjoy your unique spot in the world’. Vrouwen als koopwaar, die zichzelf aanprezen. Daar ging het om in deze wereld. Het was overduidelijk. Het was walgelijk. Ze speelde het spel niet meer mee. Waar had al haar inspanning toe geleid? Na haar huwelijk een stel losse verhoudingen, die op een mislukking waren uitgelopen. Haar leven had bestaan uit kapot speelgoed. Het leek nog iets wanneer je het kreeg, maar Holy Moses, wat ging alles snel naar de knoppen.

Weer ging de telefoon.

‘Ja?’

Aan de andere kant bleef het stil.

‘Ik weet het al’, schreeuwde ze bijna. ‘Thea heeft een auto-ongeluk gehad. Ze ligt met een heupfraktuur in het ziekenhuis. Doe haar de groeten van Ien!’ Ze smeet de hoorn op de haak. Hoe kom ik zo over mijn toeren, vroeg ze zich af. De dag was rustig begonnen, maar ze werd alsmaar opgewondener, ze trilde alsof ze twintig koppen zwarte koffie achter elkaar had gedronken.

Een hoed zou u goed staan. Die zin liet haar niet los. Fighting the Houswife Blues was al een zware taak. Vooral wanneer je er alleen voor stond. De eenzaamheid besloop je als een avondnevel, nog voor lunchtijd.

Vera staarde naar de Hoover. In de verte hoorde ze die afschuwelijk beukende en knarsende sloopmachines. De hele buurt werd gesaneerd. Aan haar huis durfden ze nog niet te komen. Dacht ze. Op haar uitgebreide protestbrief had ze nimmer antwoord ontvangen. De wereld werd onmenselijk. Je had met robots te maken.

Er werd lang en nadrukkelijk gebeld. Vera had opeens behoefte iemand te spreken. Het gaf niet wie.

Een grauwe man in een grauwe regenjas, nam een grauwe hoed af.

‘U bent mevrouw Schupp?’

Vera knikte bevestigend.

‘Mijn naam is Brouwer. Ik ben verbonden aan de afdeling stadsplanning van het gemeentehuis’.

‘Zo’. Ambtenaarlijker kan een man er niet uitzien, dacht Vera.

‘Mag ik misschien een ogenblikje met u spreken?’ vroeg de man.

‘Dat mag’. Ze vroeg hem niet binnen te komen.

‘Wij hebben uw brief ontvangen’. De man frommelde in zijn aktentas. ‘U moet niet denken dat wij geen begrip hebben voor uw situatie, mevrouw Schupp’. Het beukende geluid van de machines maakte dat Vera's hoofdpijn in verergerde mate terugkwam.

‘Wij hebben uw protest serieus overwogen. De beslissing van B & W is definitief: deze hele buurt moet gesaneerd worden, in verband met de autosnelweg. Die komt dwars door uw tuin te lopen, mevrouw Schupp’.

De ambtenaar bestudeerde een kaart, zag rond en duidde met zijn rechterhand het verloop van de snelweg aan. Vera zag hoe haar coniferen werden omgehakt, haar moestuin en het gras gebulldozerd.

‘U gaat alles hier... *liquideren?’*

‘Maar mevrouw Schupp, wat een woord. Het lijkt wel of u over een koncentratiekamp spreekt. We hebben het over wat gras, een paar bomen en een moestuin. Gewoon dingen’.

Vol haat zag ze de man aan.

‘U noemt bomen en planten dingen? U meent het recht te hebben bomen om te zagen die drie keer zo oud zijn als u?’

‘Bent u soms anthroposofe? Ja, ik vraag het maar, neemt u mij niet kwalijk. Die mensen zijn óók zo natuurgebonden’.

Vera spreidde haar armen of zij de hele tuin wilde omvatten.

‘Dit is alles wat me nog rest. Mijn bomen, mijn moestuin, mijn grasveld. Ik ben géén anthroposofe. Ik wil hier niet weg. Als de heren van de gemeente menen dat ze mij op een miezerig flatje kunnen zetten, hebben ze het mis. Ik zal een proces beginnen’.

De ambtenaar schudde zijn hoofd; zijn ogen stonden dof.

‘Dat zal u niet helpen, mevrouw. Dit is een beslissing van hogerhand en daar kunt ú niets tegen in brengen’.

Hij overhandigde haar een formulier. Vera moest zich geweld aan doen het aan te pakken.

‘Wilt u hier tekenen?’ vroeg de ambtenaar, met moeite zijn ongeduld verbergend.

Als een filmster zette ze met grote letters ‘Mae West’. Ze vouwde het papier dubbel en stak het hem toe. De ambtenaar borg het formulier in zijn tas.

‘Zo, nu is alles geregeld’, zei hij opgelucht. Geregeld? dacht Vera toen ze naar binnen ging. Even moest ze lachen om zichzelf. Er zijn me een aantal zekerheden ontnomen, dat is het enige wat ik weet. Ze luisterde naar de vogels; ze luisterde naar het bonzen van haar hart. *Mens sana in corpore sano*. Waarom ging dat afgezaagde spreekwoord al dagen lang door haar heen? Ze beschikte over een zielig zieltje in een ziek lijf. Dat was haar diagnose, al beweerde dokter Schröder dat ze alleen hyper neurotisch was. Vera drukte de balletjes Ohropax weer tegen haar gehoorvliezen om het gedreun van de sloopmachines te dempen. Zo hoorde ze ook de bel en de telefoon niet meer, en zelfs het geluid van de Hoover was veel verdraaglijker geworden.

De Hoover. Hij stond als een stille getuige van haar eenzaamheid in de kamer. Dat ding kéék. Het was een aanwezigheid. Sinds ze een skulptuur van Picasso had gezien dat enigszins dezelfde vormen vertoonde - het heette ‘Vogelverschrikker in Vence’ - had Vera haar stofzuiger Picasso gedoopt. Je moest jezelf met zulke dingen bezighouden, anders werd het leven te onverdraaglijk.

Vera dacht: nu. Ik heb gewacht van kwart over acht tot twee uur; ik ben neurotisch; ik ben lui; het stofzuigen van een huis dat binnenkort gesloopt wordt heeft geen zin. Toch: nú. Resoluut liep ze op Picasso toe, stopte de stekker in het stopcontact, duwde het zware apparaat over haar kleed en begon vals te zingen. Kwa geniepigheid deed haar stem niet onder voor die van Lotte Lenya. ‘Ja das Meer ist blau, so blau’, snerpte ze boven de bromtoon. Niet alleen zijzelf, het hele leven was volslagen krankzinnig. Dat zou ze dokter Schröder de volgende keer zeggen.

Ze schoof met Picasso door de gang, naar de zijkamer, waar Poes Plomp languit gestrekt lag als een geslacht varken, half onder de verwarming. Wat een bende, dacht ze, wat een pakhuis van

ouwe kranten, boeken, afgedankte grammofoonplaten. ‘Op zo'n flat kan ik niet meer leven zoals ik wil’, schreeuwde Vera door het lawaai heen. ‘Kontrole van de buren. Gegluur. Nieuwsgierigheid. Inmenging. Misschien wel een huismeester. Mijn oude dag. Ik ben daar gek’. Tegelijk met de drift voelde ze een enorme kracht over haar komen. Ze hield Picasso voor het buffet. *‘Het moet kunnen’*, siste Vera. *‘Ik wil dat het gebeurt’.*

Het buffet verdween, inhoud en al, in de zak van de Hoover.

‘Poes Plomp?’, overwoog Vera. ‘Te wreed. Ik ben Bertolucci niet’. Ratelend verdwenen acht Meissner porseleinen beeldjes in Picasso. Vera begon voldaan te neurieën. Er zat iets zeer konstruktiefs in destruktie.

Enkele malen leegde ze de zak van de Hoover in de vuilnisbak en konstateerde dat alle voorwerpen en meubelstukken tot stof uiteengevallen waren. Vermorzeld? Een prachtig woord. Ze zette haar portable radio keihard aan. Pink Floyd. Goed zo.

In de keuken naderde ze met Picasso dreigend de pannen, die kletterend opgezogen werden. Stoffers, blikken, boenders, het servies - ze voelde een gulzige vernietingsdrang over zich komen. ‘Ik ben een klein, intens louche vrouwelijk Eichmannetje’, gromde ze. Ze zag een grote zak aardappelen liggen - voor Picasso een mussenprik.

‘Ik ben groot’, dacht Vera. ‘Ik beschik over magische kracht. Ik ben een vrouw met een verleden, een groot gevoelsleven, groot verdriet’. Met de trots van Mata Hari tegenover het vuurpeleton, nam ze frontaal plaats voor Picasso. Ze haalde diep adem. ‘Vera’, zei ze. ‘Licht als een veertje’. Nog één keer zag ze de kamer rond. Leeg. Er was geen meubelstuk of voorwerp meer te zien - alleen Poes Plomp ronkte onverschrokken door in zijn mandje. ‘Dat rieten kreng zal ik hem laten’, besliste ze.

‘Poes Plomp!’.

Het dier zag op noch om. ‘Is dat de dank voor zoveel kittekat, tartaar en schoteltjes melk’, dacht Vera. ‘Hier past maar één tegenzet’.

Ze schakelde de Hoover weer in en nam een dociele houding aan: gebukt, zich klein makend als een vrouw van twee meter die door een rotsgang voor dwergen moet kruipen. Pink Floyd werd nu bijgestaan door een engelenkoor. Ze had altijd het bestaan van die etherische, goudgevleugelde wezens ontkend. Nu zag ze een wazig schemeren door haar kamer, een gazen misbaar. Ze wilde met haar voet stampen. Verbijsterd merkte ze dat ze geen voeten meer had. Geen been meer om op te staan. Ze hing. En Pink Floyd maakte het nu al te bont, ging over in de Mattheus Passion. Plechtige klanken drongen tot haar door. ‘Wat een krengerige krematiemuziek’, kon ze nog mompelen. ‘Dit is *nooit* mijn bedoeling geweest’. Vera bestond nu nog vanaf haar middel. ‘Herz auf Taille’ flitste het door haar heen. Over enkele minuten ben ik de meest harteloze vrouw die Erich Kästner zich ooit voorgesteld kon hebben. Hoe kon ze nog zo literair denken? Waar sloeg dit op? Ze voelde zich ijskoud worden. Een Iglo-vrouw. Vera was misselijk van de alsmaar sterker wordende engelenmuziek. ‘Wat hier gebeurt is strictly between me, myself and the doorpost’. Ze voelde niets meer. Ze kon alleen nog denken. ‘Ik word hersenloos. Niemand zal ooit nog kunnen zeggen: mens, gebruik je hersens!’

De engelen buitelden nu in grote getale door de lege kamer. Gevoelloos observeerde ze hoe Poes Plomp zich omdraaide in zijn slaap. Alle geluiden vermengden zich nu: Pink Floyd, de Mattheus Passion, de slopers, Picasso. Nog geen twee jaar na zijn dood zou zij zelf...? De koormuziek werd onweerstaanbaar luid. Vera schreeuwde.

Geen geluid. Wat was er met haar stem? Met haar handen probeerde ze haar strottehoofd te betasten. Ze bezat geen handen meer. Nu pas zag ze in de spiegel een hoofd: verwaarloosd, slonzig, wanhopig. Naarmate de muziek sterker werd vervaagde het spiegelbeeld.

Een week later kwamen de slopers. Die vrouw is zeker al vertrokken, zei men. In ieder geval heeft ze haar huis degelijk opgeruimd. Poes Plomp had een goed onderkomen gevonden bij de melkboer. Hoe kan iemand zo'n lief dier alleen achterlaten, werkelijk onmenselijk, was de mening van de hele buurt. Zo'n vrouw doet toch maar. Ja, zeg nou zelf.

‘Wat *in mij heel sterk aanwezig is, is de angst om iets te doen dat nutteloos is’*
Johan Diepstraten & Sjoerd Kuyper in gesprek met Frank Koenegracht

Aan zijn voeten ligt een opengeslagen map. De inhoud bestaat uit vele vellen papier, allerlei formaten, sommige bevatten slechts één regel tekst, andere zijn aanzienlijk voller. Er zit ook een foto in de map, met Pinochet en een kardinaal. Koenegracht: ‘Die heb ik nodig voor de woede. Het is zó walgelijk! Kijk die verzadigde idioot met dat kruisje. Het is dè combinatie voor zo'n regime. De moordenaars van Neruda.’

‘De manier waarop ik schrijf is meestal van lang naar kort. Een gedicht is in het begin meestal drie maal zo lang als de uiteindelijke versie. Dat vind ik normaal. Het wordt heel langzaam korter, er gaan allerlei dingen uit, dat kan eindeloos lang duren. Deze map bevat een totale chaos. Overal staan losse regels. Het zijn invallen, stukjes gedicht, regels, het lijkt heel wat, zo bij elkaar. Maar er zitten misschien vijf gedichten in, meer niet. Als er iets van gepubliceerd wordt streep ik alles wat met dat gedicht te maken heeft door, of ik scheur stukken van de vellen af, en schrijf stukken die nog in de maak zijn over. Daar zet ik dan pijltjes bij: dat geldt nog.’

Maar hoe kom je aan al die eerste aanzetten? Toevallige invallen of ga je er echt voor zitten?

‘Dit wordt uitsluitend aan het bureau geschreven. Daar zit ik dan achter, en doe niets anders dan bladeren in al die bladen, en steeds komt er hier en daar wat bij. Zo raakt de map nooit leeg, die blijft altijd bestaan. Ik ben zo bang dat als die weg zou zijn er niets meer komen zou. Maar gelukkig loopt er altijd wel wat door. Er zijn blaadjes waarop één regel staat die nooit ergens in heeft gekund, die blijft dan gewoon liggen. Deze bijvoorbeeld, deze is al helemaal geel. De map zelf is een jaar of tien oud. Ik heb hem nooit willen vernieuwen. Dat is een soort bijgeloof.’

Vroeger werkte je waarschijnlijk anders. In ‘een gekke tweepersoonswesp’ staan gedichten die in één adem neergeschreven lijken te zijn. Die Selfkicker-achtige dingen b.v.

‘Dat is zo. Dat ging dan van: nu ga ik een gedicht maken, punt uit, en dan ging ik dat maken. Even later was het gedicht dan af. Steeds gekker. Zo'n gedicht was in twee, drie dagen wel bekeken. Af. En dan keek ik er nooit meer naar. Ik had toen ook nog niet die benauwdheid dat ik niks meer zou kunnen schrijven. In die tijd had ik een schriftje tussen m'n boeken liggen, daar schreef ik in. Als dat schriftje op een gegeven moment leeg zou zijn geweest dan had ik dat niet zo erg gevonden. Maar natuurlijk raakte dat nooit leeg, want die gedichten werden nergens opgenomen.’

‘Ik schrijf nooit in trams of bussen of in café's, en ik schrijf ook nooit een inval op. Als hij goed is, denk ik: ik onthoud hem wel, en als hij niet goed is vergeet ik hem wel. Het moet zo sterk zijn dat het in mijn hoofd blijft zitten, en er op het moment dat ik ervoor ga zitten uitkomt. En als het niet in die vorm komt, dan komt het als ik erg geconcentreerd ben in een andere vorm wel eens terug.

Ik ga achter mijn bureau zitten omdat het negen uur is. En dan maar wachten totdat het komt. Het duurt een poosje voordat je de rust vindt, dus dan blader ik wat, een beetje lezen, een beetje rondlopen, je kent dat wel. Even zoeken naar wie ik zelf ook weer was, en dan komt er iets of niets. Dat is een questie van bidden, bidden in de zin van: doodstil zitten en concentreren. En daarna kan ik me ontzettend laten gaan. Op mijn manier dan. En ik denk: nu zit ik in de onderbewuste modder te graven. Wat komt daar al niet uit?'

Dus zo'n pretje is het niet.

'Jawel, als het lukt is dat allemaal natuurlijk geen punt. Als het gedicht goed wordt, en ik begin dat te merken, dan wordt zo'n gedicht *zelf iets*. Dan heeft het van zichzelf al zoveel in zich, dat ik me er alleen nog maar bij aanpas. Dan gaat het meestal heel snel, en is het gauw af. En dan is het leuk om als een gedicht net af is er gauw eentje achteraan te maken. Daar heb ik goede ervaringen mee.'

'Vroeger zat ik altijd in de huiskamer te schrijven, nu zit ik boven, en daar ontstaat vaak de sfeer van: hier gebeurt iets. Het wordt stil.'

Met jouw manier van werken is het dus onmogelijk te vertellen onder welke omstandigheden en in welke stemming bepaalde gedichten ontstaan zijn.

'Er zijn er wel waarvan ik het nog precies weet. "*Geen uitgang*" uit "*een gekke tweepersoonswesp*" bijvoorbeeld, dat gedicht heb ik in één adem opgeschreven. Een van de zeldzame gedichten die zo snel zijn ontstaan, het ging terug op een droom. Ik zat op een heel klein

kamertje toen ik het opschreef, een kamertje met een klein raam, een bed, en een uitsparing in een wand waarin precies een bureau kon staan. Daar heb ik het in twee uur ofzo opgeschreven. Ik weet nog precies hoe ik me voelde. Ik voelde me ontzettend kloten, er was geen uitgang. Die was er letterlijk niet, want ik zat in die muur geperst. Dat is dan een gedicht waarvan ik nog heel duidelijk de context weet die bepalend was voor wat er kwam te staan.'

Het is mij opgevallen dat er in dit huis
geen uitgang is. Zoekend naar tenminste
vensters dwaal ik door het feest.

De heer des huizes is van hout.
Hij kan daar niets aan doen maar zo ontwijken
toch de vele prachtige dames hem

Er zijn ook bedienden vol sluimerende wijnen.
Er zijn ook zilveren danseressen
Er heersen sluwe sferen achter de gordijnen

maar er is geen uitgang
Geen uitgang naar de sterren buiten.

Zie je binnen je gedichten een ontwikkeling, b.v. qua thematiek?

'Ik zie mezelf niet in een bepaalde ontwikkeling. Wel merk ik dat ik steeds meer op zoek ben naar dat moment van een soort mystieke toestand waarin de wrijving tussen de werkelijkheid die mij wordt opgedrongen en mijn eigen werkelijkheid het grootst is. De allerindividueelste werkelijkheid van zo'n moment, die wil ik erg graag bereiken, en dat probeer ik via mijn poëzie.'

'Ik wil ook over steeds simpeler dingen schrijven. Alleen nog maar over herfst, of avond, of regen, of vader, zulke hele simpele onderwerpen. In hele elementaire toonaarden. Ik heb het idee dat ik steeds meer - en dat is af en toe wel griezelig - in een soort diepte terechtkom.'

Dat zie je ook in de stijl, van wat we dan maar de Selfkickerstijl zullen noemen naar het 'zachte'...

'Dat is waar, die ontwikkeling zit er wel in, heel sterk.'

't Lijkt een soort trechter; er komt steeds minder, maar het wordt steeds dieper. Vergelijkbaar met Bloem.

'Dat is iets wat ik heel sterk voel, zonder gekheid. Niet in het minst omdat ik de laatste jaren veel in Bloem heb gelezen. Maar ik denk ook dat ik in Bloem ben gaan lezen - want ja, Bloem is een beroemde dichter, dus die heb je altijd wel ergens staan - omdat je er veel in herkent. Van die Selfkicker-achtige dingen - dat is eigenlijk wel een goede kwalificatie -, het uit de losse hand neerschrijven van een heleboel indrukken die allemaal met elkaar te maken hebben, naar een beetje diepte. En dat betekent dat je onderwerpen steeds simpeler worden.'

'Wat Harry, Habakuk II de Balker, ook wel heeft. Zo'n gedicht als dat over het mos bijvoorbeeld: "De mossen zijn een heel arm land/Alles is er goedkoop, bijna voor niks". Dat zijn regels die mij bijblijven uit Harry's werk, hoewel hij ook veel woedende gedichten geschreven heeft. Maar in die regels die verdichting, die

ouderwetse verdichting, zo van: ik ben het mos, ik loop in het land van het mos. Dat staat allemaal in die ene regel. Ik denk dat gedichten zó moeten zijn dat alles er in staat.'

'Dat heeft ook te maken met techniek, en die ga je dan ook opzoeken, want die heb je er bij nodig. Kijk, als je wilt schrijven over het eerste stickie dat je gerookt hebt heb je geen techniek nodig. Je neemt gewoon alle dertig eerste keren, want dat zijn het, en wat er gebeurde zet je allemaal door elkaar, dat selecteer je en je houdt een gedicht over. Maar het zien van een heuvel, of het ergens zitten, als je daarover wilt schrijven heb je veel meer techniek nodig. Want je moet dat zomaar ergens zitten voor iemand anders aantrekkelijk maken. Je kan moeilijk schrijven: ik zat daar en ik dacht. Hoe elementairder de dingen waar je over schrijft, hoe afhankelijker je wordt van de techniek. En daar ga je dan naar zoeken. Je vindt die bij Bloem en Slauerhoff, en daarom ga je die gedichten lezen.'

Wat was eigenlijk de reden waarom jij begon met het schrijven van gedichten?

'Misschien wel om meisjes te imponeren. Je wilt dat de mensen het zien, en zeggen: hee die dicht en die schrijft en die publiceert. Daarom ga je dat rond lopen toeteren. Nu zijn dat soort drijfveren niet meer actueel. Dat imponeren lukte in mijn tijd ook al niet zo best meer, poëzie schrijven was al bijna geen mode meer. Je had alleen nog een soort nasleep van de Vijftigers, er waren nog van die bekende Vijftigers-feestjes, en daar heb ik nog net het laatste restantje van meegemaakt.'

Vijftigers-feestjes?

'Dat was in Rotterdam, en uiteraard op z'n Rotterdams. Ik was toen een jaar of zestien, en soms kwamen we bij een meisje thuis, een vreemde tante, die ook neukte. Dat was iets heel bijzonders op de middelbare school. Dat was voor mij bijzonder geheimzinnig. Dat soort mensen las Mulisch en Campert enzo. En als je dat dan ook deed, dan was dat al heel wat. Laat staan dat je schreef! Je had jazz en het was donker, heel iets anders dan je thuis gewend was.'

Je hoorde er pas bij als je veel gelezen had? 'Toen ben ik inderdaad als een gek gaan lezen. Derde klas middelbare school, en dan krijg je de beroemde leraar Nederlands. In mijn geval Jacques Oerlemans, die gaf toevallig geschiedenis, maar schreef zelf gedichten, en dat was natuurlijk fantastisch. Er ging een hele wereld voor me open. De Vijftigers, dat was het echte leven! Al het andere was literatuur.

Ik had niet zoveel contactmogelijkheden. Ik had geen Puch, ik dronk geen bier. Ik was nooit vlot, ik moest nergens om lachen, ik was te schijterig om aan dat eindeloze hangen na schooltijd mee te doen, net op het randje van contactgestoord eigenlijk. En zoiets moet je compenseren: ik kon gitaar spelen en basketballen. En die gedichten.'

'Het is een persoonlijke theorie, maar ik denk

dat gedichten en alle kunst daar iets mee te maken hebben: een vreselijke omweg om toch nog contact te maken. Contact met een werkelijkheid die je zelf niet accepteert, maar die jou via die verschrikkelijke omweg weer wèl accepteert. Die werkelijkheid is dan de groepen waarin je leeft. Die wrijving tussen de groep en de aller-individualistische gevoelens is denk ik altijd aanwezig, en als die heel sterk is is schrijven een aardig compromis.'

'Het is een tijd mode geweest om zeer individualistisch te zijn en alleen maar te schrijven en te denken. Nu leven we in een tijd waarin het mode is om bij zo groot mogelijke groepen te horen. Eigenlijk is het niet zozeer mode, het is eerder een soort geheime psychologische oorlogsvoering van de grote industrieën: alles wat verkocht wordt moet zoveel mogelijk collectief genoten worden. Je ziet een griezelige opwaardering van de Groep.'

'Maar wat in de literaire wereld mode is weet ik niet. Ik weet niet hoe de mensen zich daarbinnen gedragen. De Vijftigers vormden een groep, en ze schreven over hoe het in die groep toeging. En ook anderen schreven daarover, die probeerden zich daarvan te identificeren en probeerden zich daarmee te identificeren en probeerden ook dat soort groepjes te vormen. En dat is weg. Ik lees het niet meer in de krant, denk ik, omdat het niet meer interessant gevonden wordt. Ik denk dat die hele sfeer van de dichter als ster is overgeslagen naar de popwereld. Die hele wereld van de pop is natuurlijk veel explosiever en mysterieuzer, daar hangt een bepaalde sfeer omheen die men graag onderzoekt: wat is dat nou? Wat is het geheimzinnige ervan? Die lui leiden een heel ander leven dan de dichters nu.'

Kun jij het idee opbrengen dat je echt dichter bent? Na wat je net gezegd hebt?

'Nee. Als ik op de TV bijvoorbeeld een programma zie over Verlaine en Rimbaud, dan denk ik: kijk, dat zijn nou dichters. En als zodanig voel ik me dan geen dichter. Maar ik denk wel dat je met Bloem mag zeggen dat je dichterlijke en ondichterlijke mensen hebt. Dat betekent dat je als je om je heen kijkt onderscheid kunt maken: ik ben het wel en jij bent het niet. Maar ik leid niet het leven van een dichter zoals dat in de romantische opvattingen bestaat.'

'Ik leid een heel regelmatig, hardwerkend, weinig alcoholisch, weinig gedrogeerd, weinig wanhopig, weinig verscheurd leven. Dat is er allemaal niet bij. De poëzie is zo'n beetje door mijn leven heen geweven. Binnen het marginale dat de dichtkunst al is voel ik me nog marginaler. De hele popbeweging heeft de dichter nog verder van het centrum weggeschoven dan hij toch al was. Als dichter voel ik me als een soort politoerder, of als een hele goede orgeldraaier, of iets anders wat maar heel weinig mensen goed kunnen. Het is iets waar je weinig over hoort, en dat toch belangrijk is. Het rolmodel dat de dichter had is alleen een beetje weg. Dat is overgenomen door de popster.'

Je hebt ook zelf liedjes gezongen.

'Het waren van die luisterliedjes hè. Ik zong ze in "Het Roefje" in Rotterdam, een kelder voor het jonge volkje. Daar kwamen de mensen na afloop van de bioscoop naartoe, en dan moest je ze stil zien te krijgen. Dat was elke dag weer spannend.'

Maar je bent er niet mee doorgegaan?

'Nee, ik studeerde toen al, en moest daarom 's ochtends om acht uur met de trein naar Leiden. Daar knapte ik al gauw op af, en ik dacht ook telkens: wat doe ik hier

nu eigenlijk? Ik ben helemaal geen echte kunstenaar. Het toppunt van mijn roem was dat Rob van der Linde - die een eigen programma had - een keertje naar me kwam luisteren... Wel, ik was ook niet wat hij zocht.'

'Ik kwam uit de sfeer van Brassens, Brel en Sylvestre, en op een gegeven moment hoorde ik voor het eerst Bob Dylan: "Don't think twice, it's allright". Dat was een hele overgang.' 'Ik heb nog geruime tijd daarna gezongen op bruiloften en partijen, maar niemand luisterde naar me, en in die tijd hield iedereen er mee op. Behalve Gerard Cox. Nu speel ik vrij intensief klassiek gitaar, en merk dat ik sinds ik dat doe veel meer geneigd ben aan de vorm van mijn gedichten te denken dan daarvoor.'

Je hebt tot nu toe wel steeds een citaat van een popmuzikant gekozen als motto van je bundels.

'Ja, en in de volgende komt er ook weer een. Ik weet nog niet van wie, maar ik denk wel dat het weer iets uit dezelfde sfeer wordt. Misschien iets van de Doors, in ieder geval uit de tijd dat de popmuziek opkwam: Dylan. Laten we zeggen dat Dylan de emancipator van de popmuziek is geweest. Dylan was een dichter. Daarvoor had je ook al dichters die zongen, als Brassens en Brel, maar in de popmuziek had je die nog niet. De Everly Brothers, dat waren geen dichters, duidelijk niet, dat was alleen maar muziek. Elvis Presley al net zo. Daarnaast had je nog de jazz, maar die hoorde bij de Vijftigers.' 'Wel, Dylan personificieerde de zingende dichter. Hij heeft de teksten in de popmuziek twaalf kilometer omhoog getild. Dat merk je heel duidelijk, de tekst kreeg een veel grotere nadruk. HOERA!, riepen de dichters. Tenminste, ik wel. Muziek met tekst, eindelijk, want waar ik me altijd zo aan ergerde was dat de rock 'n roll zo ontzettend stompzinnig was. Vooral als je nogal gevoelig bent voor taal. Wat ze zongen vond ik stompzinnig. Toen kwam Dylan, en vanaf dat moment ben ik die hele zaak gaan volgen. En daar zal ik niet de enige in zijn. Vandaar die enorme sterke band, van: kijk, dat zijn ook dichters.'

In je eerste bundel nam je een citaat van het beroemde 'My generation' van de Who: 'Why dont you all f-f-f-ade away/Dont try and dig what we all say/Im not trying to cause a big sensation/Just talkin bout my G-g-g-generation'. Dat heeft te maken met wat je in je poëzie schrijft?

'Ja, maar wel binnen heel bepaalde grenzen. Het gaat erom dat binnen die generatie de wat sen-

sitievere figuren die er normaalgesproken zo'n beetje bijhangen, veel meer kans kregen. Want ik denk dat de popmuziek een enorme emancipatie teweeg gebracht heeft. Vooral op het moment dat poëzie en rock 'n roll naar elkaar toekwamen. Toen was het opeens niet meer zo gek als je gedichten mooi vond. Bij die popmuzikanten waren jongens waarvan je dacht: als die bij mij in de klas gezeten hadden had ik ze ook geen cent gegeven. Zo'n Elton John bijvoorbeeld, je kunt ervan denken wat je wilt, maar dat was ook een lulletje dat opeens heel goed piano kon spelen. Die kon wat, toen de nadruk kwam te liggen op kwaliteit en op individualiteit. Dat gaf een enorme mogelijkheid tot identificatie. Hoe gek ze ook deden, het waren jongens die zich niks aantrokken van de gangbare stromingen in modes en muziek.'

Frank Koenegracht / foto: Margje Kuyper

Zullen we in dit verband even kijken naar je gedicht 'Poeda (voor lucebert)' uit 'een gekke tweepersoonswesp'.

Ach het is regen alles, menigte regen
er is een krols wiel de hemel ingepeesd
wolken en sterren slachtend

ach het is regen, menigte regen.

Langs beek en stoflong droeg je
je doos met doelloos bloedende vleugel
maar de tijd hakkelde dicht tussen
The Quintet Of The Year en Zappa

en, makker het bewind van wezig
zemelen steeds op één oog afwachtte
het is menigte regen.

Wij zijn de zonen van Suus Smeerkaas
en de Vleesverzachter, zingen niet

zo krachtig en vrolijk maar meer
glijdend & neigend
als gras in de machines van het licht.

Frank Koenegracht / foto: Margje Kuyper

'Daar staat het precies.'

De gelijkschakeling van wat jazz voor de Vijftigers was en wat de pop is voor ons.
'Ja, Suus Smeerkaas, dat is Suzie Creamcheese van Zappa.'

Wat betekent 'Poeda'?
'Het is een samentrekking van "poëma" en "dada" Ik las in die tijd veel van Majakovski, en die schreef poëmen. Poëem stond dan voor heel lang gedicht, dat woord was toen nog niet zo ingeburgerd. Bovendien heeft die titel iets zachts, iets panda-achtigs, en Lucebert heeft in de loop der jaren ook een beetje een panda-achtig gezicht gekregen.'

Als je het gedicht doorleest krijg je de indruk dat er in feite staat: het is hetzelfde wat jullie deden en wat wij doen.
'Ja, maar tegelijkertijd: "wij zingen niet zo krachtig en vrolijk meer", de klad zit er een beetje in. Het geweld van de taal is eruit. Het geweld van de Vijftigers vlak na de oorlog, de taalvernieuwing... wij moeten op jullie geweld doorglijden. Dat vond ik toen een nadeel van mezelf, en nu nog wel. Wij zijn niet van die

generatie, kennen de impulsen en de enorme klap die ervan uitging niet. Hoewel, er zijn toen ook nogal wat mensen door de mand gevallen.'

'Wij zijn de zonen van Suus Smeerkaas, wij hebben invloeden ondergaan, taalinvloeden van de popmuziek. Niet alleen van de muziek zelf, maar ook van wat de muzikanten zeiden: wat Zappa zingt en wat hij denkt. Jazz is een niet-verbaal overgebrachte emotie waar je naar luisteren kunt, maar als je erover schrijft kun je er niet zoveel mee, puur als taal gezien. Zappa zegt een hoop, ook dichtregels. Dat verschil zit in het gedicht, plus natuurlijk Lucebert-beelden. Ik heb godsgruwlijk veel te danken aan die Vijftigers, en Lucebert was voor mij de personificatie van hoe je moest dichten. Ik heb in het begin ook gedichten naar hem gestuurd, en ik kreeg een hele leuke brief terug. Hij vond het allemaal erg leuk, alleen de thema's vond hij wat eenzijdig - ik had alleen eenzijdige gedichten opgestuurd - en hij raadde me aan mijn gedichten naar de Bezige Bij te sturen. Dat was toch een soort aanbevelingsbrief. Later kwam dan ook in de aanbiedingsfolder te staan: "Aanbevolen door Lucebert". Dat realiseerde ik me toen nog nauwelijks, man, maar als ik er nu aan denk, denk ik: Jezus!'

Er komen wel meer andere dichters in je werk voor. Zo zijn de laatste regels van 'Winter': 'Op de weg staat iemand/die dunne zwarte bomen schrijft/in het midden van de wind'. Dat is Jan Arends.

'Is dat zo? Dat gedicht is heel oud, het stond al in Maatstaf in 1966 of zoiets. Toen kende ik Arends nog niet.'

Voorts treffen we Hanlo, en ook sporen van andere Vijftigers.

'Ja, daar zit heel wat beïnvloeding in. Ook van Remco Campert.'

Je hebt meer gemeen met de Vijftigers dan met de Zestigers?

'Ja, heel duidelijk. Ik denk dat de Vijftigers deel uitmaken van een traditie en de Zestigers niet. Elke beweging in de kunst is een reactie op een vorige...'

Dan zouden de Zestigers ook in een traditie passen.

'Maar de Vijftigers passen er, vind ik, wat taal betreft méér in. Campert bijvoorbeeld past in een romantische richting die er altijd al was. Ik denk dat alle kunst romantisch is, en omdat ik een romanticus ben mag ik dat zeggen.'

Maar je hebt geen last gehad van Gard Sivik en De Nieuwe Stijl? Je was in die tijd in Rotterdam.

'Ik woonde toen al in Leiden, maar ik kwam vaak in Rotterdam. Ik heb er geen last van gehad nee, want ik had er geen enkele emotionele binding mee. Ik heb wel eens een nummer van Gard Sivik gekocht, dat was alles.'

In de cyclus 'In de Molstad' probeer je Rotterdam helemaal weg te schrijven.

'Daar ben ik nog wel trots op, ook op die naam Molstad.'

Dat heeft Habakuk later overgenomen, dat soort naamgeving.

'Nee, die was daar toen zelfstandig ook al mee bezig. Dat was juist een van de contactpunten tussen ons, hij viel erg op de kwalificatie. En ook dat je een stad zo

kapot wou maken, in een gedicht. Omdat die stad mij kapot maakte, en dat heeft Rotterdam in werkelijkheid met een aantal dichters gedaan.'

Maar aan de andere kant waren die niks geweest zonder Rotterdam, zonder scene waren ze nooit iets geweest...

'Je kan ook zeggen dat die scene in Rotterdam bestaat omdat het het wezen van Rotterdam is dat ze kunstenaars, of die mensen die dan nog gevoelig zijn intimideert. Rotterdam is tenslotte het symbool van de uitlopers van de Industriële Revolutie - alles wat kunst is is onbelangrijk. Zo is de Rotterdamse mentaliteit. Ik heb heel dicht bij het Feijenoord-milieu geleefd, en ik kan me voorstellen dat als een dichter als Waskowsky daar als dichter leven moet, dat hij dan kapot gaat. Of gaat spuiten, als Deelder. Je kunt wel zeggen dat iedereen die spuit dat doet op een plaats waarvan hij aanneemt dat hij er een goed alibi heeft om te spuiten, en daarom naar een ellendige plaats zoekt, maar dan nog... Als spuiters Rotterdam uitkiezen om te gaan spuiten betekent dat toch dat zo'n stad mensen kapot maakt, anders zou zo'n spuiter er niet gaan zitten.'

Er zijn ook dichters die Rotterdam uitzoeken om er te dichten...

'Dat weet ik niet. Na Leopold ken ik geen enkele Rotterdamse dichter die iets van belang heeft geschreven. Rotterdam is een ondichterlijke stad. "Doe maar gewoon, dan doe je gek genoeg" is een uitdrukking die de Rotterdammer in de mond bestorven is.'

'Ik denk dat Gard Sivik in het klein hetzelfde fenomeen heeft vertoond als bijvoorbeeld concentratiekamp-slachtoffers of de slachtoffers van welke gijzeling dan ook, namelijk: de identificatie met de agressor. Als je je namelijk niet meer kunt verzetten tegen je omgeving, als je omgeving zo'n grote druk op je gaat uitoefenen dat je er als het ware door wordt weggevaagd, dan kun je twee dingen doen. Je kunt weggaan naar een omgeving die je niet wegvaagt, òf als je om wat voor redenen dan ook blijft, je identificeren met je omgeving. Het is een soort "onderlig"-manoeuvre: ik ga onderliggen, ik doe net alsof, en dus ga ik in mijn poëzie heel concrete taal gebruiken. Ik lig wel onder, maar stiekem lig ik boven, want ik heb inmiddels begrepen dat ik dit moet doen.'

'Die identificatie tot de agressor, de liefde tot de vijand heeft Gard Sivik parten gespeeld. Het was de enige voorwaarde waaronder je in zo'n omgeving geestelijk in leven kon blijven.'

Er zijn er een stel zelfs geografisch weggegaan.

'Ja, als je de ontwikkeling van Verhagen bekijkt, die is opgehouden met het inbouwen van allerlei technische termen, dat is er allemaal

uitgegaan. Maar wat ik zeggen wilde: het belangrijkste is dat Gard Sivik een tragische beweging is geweest van èchte dichters in een milieu dat zó machtig was, zo alles overheersend dat er maar één manier was om het te paaien: net doen alsof, en stiekem via een omweg dichter willen zijn.'

Hoe deed jij het in die tijd?
'Ik had op de middelbare school zo'n honderd gedichten geschreven. Allemaal Vijftiger-achtig: "storm die de maan schudt", zoiets. Maar de eerste keer dat ik iets opstuurde naar een tijdschrift was in 1966. Dat was naar Maatstaf, en ze werden nog gepubliceerd ook. Daarna werd er hier en daar wat opgenomen, toen wilde niemand ze meer hebben, en toen kwamen er opeens zes tegelijk in Podium. Daarna ging het ineens heel snel, en via Lucebert kwam "een gekke tweepersoonswesp" bij de Bezige Bij. Daarna kreeg ik in geen enkel tijdschrift meer iets gepubliceerd.'

En dat sterkte je?
'Misschien wel. Je dacht: ik zal godverdomme zó gaan schrijven dat ze me niet meer kúnnen weigeren. Maar eigenlijk geloof ik dat het wel goed is, om welke redenen ze je ook weigeren: je wordt wel gedwongen je werk te herzien, dingen opnieuw te doen.'

Of om er definitief mee op te houden.
'Maar dat is dan ook goed.'

Vanwaar je doorzettingsvermogen? Waarschijnlijk was je als je later ook nog overal geweigerd was toch doorgegaan.
'Ja hoor, nu en toen ook. Ik ben er wel eens een tijdje mee gestopt, een maand of zo, maar het schrijven zelf was een ervaring geworden waar ik niet meer buiten kan. Er zijn momenten waarop het zó goed gaat dat er dingen gebeuren die de werkelijkheid een beetje veranderen. Daar raak je, denk ik, toch wel aan verslaafd, aan die emoties.'

Die eerste bundel draagt een merkwaardige titel: 'een gekke tweepersoonswesp'.
'Zullen we het daar maar niet over hebben? Ik vind het een klotentitel. Altijd als ik die titel zie of hoor denk ik: god jongen, gedraag je, gedraag je!'

Waarom?'
'Dat weet ik niet, ik vind het een vreselijke titel. Een wesp als een soort voertuig, een twositter. Een wesp is een beest - dat had ik toen net gelezen - dat nergens bijhoorde, geen enkele bioloog is er ooit achtergekomen wat de functie van een wesp is. Die kon dus net zo goed weg.
Dat woord had ik dus, plus tweepersoons, en achteraf dacht ik: dat gekke moet er ook nog bij. De gedachte die erachter zit is dat gekke voertuig dat door de lucht zweeft met twee personen erop, totaal nutteloos, en ook nog gek. Dat is natuurlijk allemaal dubbelop driemaal overbodig.'

Je vond dat kenmerkend voor je poëzie?
'Toen ik die titel verzon was ik niet toerekeningsvatbaar. Vandaar mijn grote reserves achteraf.'

Zijn er ook gedichten in die bundel die je verafschuwt?
'Driekwart.'

Vlak tegenover elkaar, te weten op pagina 12 en 13 staan twee nogal tegenstrijdige fragmenten. Links staat: Heren,/ kon ik zachter maken mijn kokhals/ ik deed het...', en daar tegenover staat te lezen: 'Hier helpt geen lied, lasvlam/ of route en ook niet dichtmans/vrijblijvend meisjesnamen schaatsend.'

'Wat in mij heel sterk aanwezig is, is de angst om iets te doen wat nutteloos is. Iets waarvoor je kunt worden weggevaagd, terwijl je als je daarover nadenkt alleen nog maar bij jezelf zeggen kunt: eigenlijk hebben ze wel gelijk. Stel je voor, er komt hier over een jaar of vijf een nazi-achtig bewind, en dat stelt: nergens niks mee te maken, we zitten in de uiterste uitloop van een consumptiemaatschappij, er dient dus geconsumeerd, en aan dichters hebben we niks, die zijn nutteloos. Dat komt trouwens in alle SF-literatuur voor. Op zo'n moment zegt een gedeelte van mij: eigenlijk hebben jullie gelijk. Het is toch allemaal gelul, het is toch allemaal vrijblijvend meisjesnamen schaatsend?'

'Dat is natuurlijk gevaarlijk om zo te denken, omdat de uiterste consequentie ervan is dat je het dan maar niet meer moet doen. Dat mijn gevoelens zo af en toe zo kunnen ontaarden, en ik weet helemaal niet hoe dat komt, zit mij dan wel dwars. Het lijkt mij de grens van zelfcensuur te naderen.'

En dan zet je de kokhals op?
'Precies. Als tegenhanger. Eigenlijk geeft dat citaat over de heren aan hoe ik zijn wil, en aan de andere kant denk ik van: die dichtmans loopt daar maar wat te rotzooien, wat is dat voor een lulletje? Wat doet hij nou eigenlijk?.. Kortom, het "normale" gevoel.'

Dan moet je toch wel geschrokken zijn van de tekst die Habakuk achter op 'Camping De Vrijheid' schreef: 'Poëzie wordt in Koenegracht's boek gespeeld op een gietijzeren harp, met een echo van strijdbaarheid.'

'Dat is het ook waar Harry en ik vaak discussies over hebben, en waarmee ik voor een deel inderdaad moeite heb, ja. Maar ik wilde het toch graag achterop hebben, omdat die kant van mijn poëzie toch wel de overhand heeft.'

Daar zijn we het niet mee eens.
'Als het de overhand niet heeft wil ik dat iemand anders zegt dat het de overhand tóch heeft. Daarom ben ik blij dat Harry het schrijft, omdat hij het niet óver mij, maar vóór mij schrijft, zo van: joh, blijf maar zo, laat maar zo, laat die woede maar komen. Maar het is wel zo dat ik mezelf in de zachte gedichten meer door heb dan in de woede-gedichten. Bovendien bedoelt hij geen politieke woede, maar woede als energiebron.'

Je wijdt nogal wat gedichten aan de beschrijving van mensen. En ergens schrijf je: 'las sindsdien de mensen/ zoals een hond lantarens leest.' Een soort studie?
'Niet om tegen te zeiken natuurlijk, wat ik toen bedoelde was het achteloze van een hond, zoals

die hier en daar wat snuffelt. Aan de andere kant heb ik met de mensen die ik beschrijf ontzettend veel gemeen.'

Er zijn nogal wat mensen bij van wat je de zelfkant kunt noemen: de veerman, de peukenraper, de oppasser...

'Nou, de zelfkant is het ook weer niet, maar wel hebben ze een hele eigen wereld waar ze schaamteloos voor uitkomen. Ik denk dat ik - maar dat is omdat we nu hier zitten en erover pratengraag zo als hen zou willen zijn. Maar dat zal ik nooit zijn. Ik ben nooit ergens geweldig diep in gedoken, zoals je wel eens ziet bij Hare Krishna, ineens dit of ineens dat... ergens met je totale wezen inspringen, dat heb ik nooit gedaan. Maar ik zou best wel graag helemaal rücksichlos willen zijn wat die mensen zijn. Die maken zich geen zorgen om eten of geld. En ik? Ik moet ook nog eens een gedicht schrijven. Dat doen zij ook niet.'

Je wilt hen zijn én je wilt tegelijkertijd naar ze kijken.

'Ja, dat is een narcistische houding, en sentimenteel ook. Waarom kan ik zulke gedichten schrijven? Op die manier los ik een soort schuld in over die sentimentaliteit. Zo van: ik schrijf tenminste nog gedichten over jullie, terwijl ik zelf te stom en te kloterig en te bekrompen en te benepen ben om zo te zijn als jullie. Daarom zal ik tenminste maar een gedicht over jullie schrijven... De schijterigheid om zo te zijn is bij mij zeer groot. Daarom komen die figuren voor, ik projecteer er bepaalde gevoelens op.'

De veerman komt trouwens terug binnen een andere serie gedichten, namelijk die waarin steeds maar weer het water, het veer, en de bruggen terugkeren.

'Dat weet ik niet, daar confronteren jullie me nu mee. Het heeft denk ik te maken met het motief dat de dingen moeten blijven zoals ze zijn. Een soort stolling, het moet bezworen worden, het moet zo zijn als het is. Die veerman is dan wel zo, maar het moet *blijven* dat hij daar zit. Toen ik daar ter plekke was, dacht ik: zo moet de wereld er nu uitzien. Als ik daar nou even voor kan zorgen door dat gedicht te schrijven, dan komt het allemaal wel goed.'

Maar dát lukt je nooit.

'Het is wel de elementaire gedachte, het verschil tussen dichters en ondichters.'

Kijken of de avond naar behoren valt?

'Precies, en de avond valt ook naar behoren. Hij moet er alleen wel even zijn fiat aan geven.'

Je maakt nogal eens gebruik van het beeld van de duif.

'Dat is toeval. Ik haat duiven. In die duifbeelden manifesteert zich dus mijn gespletenheid: ik haat ze, en ik gebruik ze in heel vredige beelden. Een duif is wel een vogel, maar kan eigenlijk helemaal niet goed vliegen, ze vliegen zich altijd dood tegen draden. Als je een scheet laat vliegt een duif dertig kilometer uit de koers, duiven zijn volkomen onmogelijk en nergens goed voor. Alleen voor wedstrijden in België.'

De vader komt in je latere werk steeds vaker voor, het gedicht 'Een vader' in 'Camping De Vrijheid' bijvoorbeeld. Maar er zijn meer plaatsen waar de vader-figuur opduikt.

'*"Een vader"* is een beeld van mijn angst ooit zelf zo te worden. Het valt een beetje buiten de andere vaders in m'n gedichten, hoewel ik denk: ik moet niet zo worden als mijn vader. Mijn vader heeft heel veel moeten betalen. Hij was een zeer zachtaardig iemand - dat is hij trouwens nog - hij speelde banjo. Ik kom uit een erg proletarisch milieu, en mijn vader heeft altijd heel hard moeten werken voor het brood op de plank. Dat kon alleen maar als hij niet meer nadacht en niet meer speelde, hij heeft zijn banjospel ervoor moeten opgeven. Steeds weer als ik hem ontmoet herken ik veel van mijzelf in mijn vader. Wat hij ons geschonken heeft is nooit terug te betalen; alle poëtische gaven die hij ongetwijfeld had heeft hij allemaal opgegeven om een heuvel te bouwen voor zijn kinderen, die nu rustig op die heuvel zitten, wolkjes naar de lucht blazen, en zeggen: kijk eens wat een grote dichters wij zijn!
'Dat speelt een voortdurende rol in alles wat ik denk: die man heeft zich alles ontzegd, alles wat wij ons nu niet ontzeggen omdat we van een andere generatie zijn. Je vader heeft dat opgebouwd, je vader heeft dat land geploegd, en jij hoeft alleen maar met een sigaar op je haciënda te zitten. Dat soort dingen speelt een heel sterke rol in mijn poëzie.'

In 'Kroeglopen' schrijf je: 'Vader, vallend blad, heb ik dat van jou?/in Bangkok of in Split. Moeilijk/kom ik binnen in een café.'

'Het woord vader vind ik fascinerend, het komt ineens hier en daar voor. Maar dit fragment heeft niets te maken met wat ik hiervoor zei.'

Het gedicht 'Ballade van de middenste man' uit 'Camping De Vrijheid' begrepen we niet al te best. Alleen al die cijfers.

'Hebben jullie het opgezocht? Het zijn bijbelteksten, verwijzingen die eigenlijk weinig met het gedicht te maken hebben. Verwijzingen voor de liefhebbers.'

Je zet er alleen niet bij uit welk boek ze komen.

'18 komt uit het boek Job, en 7 weet ik niet meer.'

En 'middenste'?

'Dat is iets waar ik nog steeds achter sta, het is wat later modaal is gaan heten: de grote kauwgombal die de staat van ons kauwt. Vanuit die enorme gigantische kauwgombal ontstaan allerlei gemene daden. Daar gaat het gedicht eigenlijk over, het is een reactionair, elitair gedicht.'

'Het gaat over mensen die altijd in het midden willen zitten. Zo ben ik zelf eigenlijk ook, en ik weet hoeveel slachtoffers die mensen maken. Dit gedicht geeft een soort angst weer voor de ambtenaar die - of hij nu potloden of brillen verstuurt - het niets uitmaakt wat hij doet.

Dat is heel elementair; iedereen verstuurt wat hem toegezonden wordt. De angst dat ik ooit zelf zal assisteren in zo'n systeem is de reden voor dit gedicht. Als het erop aankomt zal ik het niet doen, denk ik, maar je weet het niet. Op het ogenblik maak ik geen vuile handen, dus ik heb een zekere voorsprong.’

Van ‘Een onverwacht bezoek’ schreef Jan van der Vegt dat het over Christus gaat, en jij zegt okay.

‘Het staat er: ik ben de waarheid en het leven. En het is ook zo.’

Hoe kom je daarop? Het Christenbeeld past niet in jouw poëzie.

‘Dat zou ik niet al te hard zeggen. Het past er namelijk wel in. Via allerlei omwegen, onder andere via dit gedicht, komt Christus toch steeds weer terug. Blijkbaar heeft hij een manier gevonden mijn poëzie binnen te dringen. Het is een heel pijnlijk onderwerp. Ik ben er heel onbewust mee bezig, het is dan ook iets wat ik toen ik het gedicht schreef niet meteen besefte. Toen ik het later las was ik in eerste instantie blij dat iemand het ook vond, en ik was toen ook blij dat het er toch maar stond; dat ik het had gedurfd. Een beetje buiten de orde zijnde schaamte dat het erin stond, en om het feit dat ik bij de Mattheus Passion van Bach een zeer sterke religieuze sensatie onderga.’

Wat is daar pijnlijk aan?

‘Dat is pijnlijk omdat ik het mezelf niet gun; de angst om er werkelijk in mee te gaan.’

Aan het einde staat: ‘fluisterde hij: aangenaam/en: dat hij ons voorgoed verliet.’ Een soort afweerwapen, dat slot?

‘Dat hoop ik wel, maar het is niet zo. Hier in Leiden bij de markt, bij een brugje over de markt is een bushalte met twee fonteintjes in de vorm van een leeuw met vinnen of zoiets. Schuin ertegenover is V&D, recht ertegenover een soort huis, en daarnaast een gracht. Daar zijn altijd vrouwen aan het winkelen, ze lopen er altijd heen en weer, en er is een bushalte. Ik ben daar misschien een miljoen keer langsgereden, en al die keren heb ik dat gevoel gekregen, anders kan dat nooit zo in een gedicht staan. Daar heb ik een soort verschijning geprojecteerd. Misschien heeft er ooit iemand gestaan.’

‘Projecties uit de Bijbel, hoe het gaat, hoe je je Christus voorstelt... Inderdaad stel ik me Christus voor als iemand - en dat is het mooie van het Christendom, je kunt alles en alles erin projecteren - die nauwelijks durft te vragen of hij een bus in mag. Het Christendom is zo groot dat dat soort dingen kunnen, dat een lul op een bushalte toch heel groot kan zijn. Hij staat op de bus te wachten, maar komt er ook inderdaad niet in.’

Je haat jezelf erom?

‘Nee, dat niet, maar ik vind mezelf wel erg zwak. Daarbij komt dat ik te benauwd ben om me te verdiepen in het Christendom. Dat is die benauwdheid en die angst die steeds terugkomt in m'n werk: de benauwdheid je werkelijk te geven. Als iemand een religieus gevoel krijgt en zo'n gedicht schrijft, dan gaat zo iemand toch in ieder geval opzoeken wat er over Christus is geschreven, en wat er is ervaren? Nou, dat

heb ik nooit gedaan. Twaalf regels in de Bijbel, af en toe een snelle blik op een Christenbeeld langs een weggetje, een beetje Bacht, alles een beetje...'

'Maar altijd uitkijken dat je niet gepakt wordt, want dan: oh jongens kijk uit! Dan zie ik Rikkert Zuiderveld voor me, en dan denk ik godverdomme, ik krijg straks ook zo'n wezenloze uitdrukking in m'n ogen. Ik heb nog samen met die jongen gezongen in “Het Roefje”. Bij Jehova Getuigen denk je gewoon, ach dat zijn maar idioten, maar zo'n Rikkert Zuiderveld staat een paar jaar later met een wezenloze blik in zijn ogen.'

Je verzwijgt je beroep, de psychiatrie, niet in je poëzie. Liggen er verbanden tussen die twee bezigheden?

'Aanvankelijk ben ik de psychiatrie ingegaan omdat ik dacht dat mensen die gek of waanzinnig zijn het ware leven kennen, zoals je katten zeven levens toeschrijft. Pure sensatie, pure romantiek, en bovendien de woede die Harry zo mooi schrijft: het afzetten tegen de geïnstitutionaliseerde geneeskunde, tegen de chirurgen, de internisten en de neurologen. In mijn poëzie spelen diezelfde emoties: het terugtrekken uit het geïnstitutionaliseerde, het mechanische. De psychiatrie is de poëzie van de geneeskunde. Dat mag je eigenlijk niet zeggen, maar dat verband ligt er.'

'Nu ik een tijdlang met die psychiatrie bezig ben denk ik dat mijn schrijven te maken heeft met een angst om te hallucineren. Wat mij vaak overkomt in mijn contacten met mensen die gestoord worden genoemd, is dat ik banger ben voor hun hallucinaties dan zij dat zelf zijn. Ik denk dan: ja jongens, dat kan toch niet, je kunt toch niet zo dek doen, ik sta ook aan de rand van de vijver. De fascinatie die voor mij uitgaat van mensen die in de vijver zwemmen, en ook van de religie, is er denk ik de reden van dat ik gedichten schrijf. Omdat ik zelf dat vermogen mis. Als ik gek was schreef ik niet. Dat soort dingen pak ik steeds op, mijn hele leven wordt er zelfs door bepaald. Ik geil blijkbaar op dat soort wrijvingen tussen waanzin, hallucinaties en werkelijkheid.'

'Als ik hier op de hoek sta, en ik verwacht jou en je komt niet, dan ga ik hallucineren, geheid. Omdat mijn waarneming wil dat jij komt. Iemand die echt gek is hallucineert dat gewoon, wat hij wil dat er is ís er dan ook. Poëzie is voor mij een soort tussenvorm tussen het hallucineren en het echte komen, het maakt het voor mij wat draaglijker dat je niet komt. Jij komt niet, ik hallucineer niet, maar ik schrijf een gedicht waarin je misschien komt.'

Je voorlopig hoogtepunt is voor ons het laatste gedicht in 'Camping de Vrijheid', 'Endegeest revisited'.

Vroeg grijs, thee en suicide.
Herfst parkeert tussen het geboomte.

In de mist staat de tuinploeg
als roerloos
als coniferen verspreid.

Zo stil aan de harken geklonken.

'Ja, dat is de poëzie die ik het liefst zou willen schrijven. Dat is naar mijn idee echt rond en af. Voor een rijmloos vers lijkt het me technisch perfect. Een rijmloos gedicht is per slot het allermoeilijkste. Zo'n gedicht, dat is waar ik naar streef. Hele simpele vorm, bijna geen beelden, een echt beeld zit er niet in dit gedicht. Ik heb er erg lang over gedaan, over die hele cyclus *"De ballade van de idioten"* waar het deel van uitmaakt. Eerst waren het vijftien gedichten, geschreven met de Rolling Stones op de koptelefoon.'

'Eigenlijk is het merkwaardig dat jullie zeggen dat dit een van de mooiste gedichten is, dat dat ook bij jullie zo overkomt. Want het motief om deze gedichten te schrijven is dat ik dit soort momenten opzoek, dat ik denk: dat wil ik nog een keer meemaken. Dat wil ik nog eens, het is een puur verslavend idee, dat wil ik nog eens meemaken, nog eens spuiten.'

'Ik heb drie weken op de Emiliehoeve gewoond, omdat ik therapeut wenste te worden, enfin, ik wilde eens wat anders dan het gesticht, en kwam daar terecht in een totalitair nazi-staatje. Eén van de dingen die ze daar tegen me zeiden was: weet je wat jij bent? Jij bent verslaafd! Jij bent ook verslaafd, net als wij, jij bent ook een junkie, jij bent een mindfucker. Jij moet alsmaar denken en schrijven en gedichten maken, en je moet lezen en je moet dromen en dát is waar jij verslaafd aan bent.'

'Dat vond ik toen een aanval die ver onder de gordel was, maar als je die opmerking los ziet van het totalitaire staatje waarin hij gedaan werd, dan is het natuurlijk wel waar. Ik zoek die momenten op. Maar het verschil tussen een junkie en mij is dat ik - als het lukt - ook iemand anders zo'n moment kan bezorgen.'

'Daar houd ik de laatste tijd ook sterk rekening mee, met het idee van: jongens kom eens gauw kijken! Ik moet de lezer in een gedicht opwekken gauw te komen kijken, want er gebeurt wat. Je kunt lullen wat je wilt, maar in die gedichten van mij gebeurt altijd wat. Er is altijd wel wat aan de hand, en ik wil dat anderen dat zien.'

En de echte werkelijkheid laten zien?

'Nee, het is de echte werkelijkheid niet. Het is het moment waarop ik vind dat mijn werkelijkheid dé werkelijkheid is. In een gedicht moet je als het ware een stukje werkelijkheid nemen - en nu praat ik alsof ik dat bewust zo doe, maar dat is natuurlijk niet zo - en dat héél erg veranderen. Eerst is het de werkelijkheid buiten, dan moet het door een miljoen filters heen je hersenen binnen, en dan moet het allemaal in taal gecodeerd worden, *in 26 letters!,* dat is een vrijwel onbestaanbaar iets. Dan komt er een idee of emotie op tafel te liggen, en die werkelijkheid moet iemand anders dan ook nog iets zeggen. De lezer moet het lezen alsof het de werkelijkheid is. Als de fluitketel van Nijhoff.'

‘Dat noemen ze magisch realisme, de werkelijkheid zó veranderen dat opeens alles anders is. Dat soort aspecten van de werkelijkheid trekken mij heel erg. De werkelijkheid waar je naar kijkt krijgt een draai door wat er gebeurt.

Daar werk ik erg hard op; dat moet iemand anders ook weten, dat het zo was... toen.’

‘Alsof je in een tuin kijkt, je staat in een tuin, en binnen draait iemand een hele mooie plaat, dan ren je naar binnen, en roept: jongens jongens jongens, kom eens kijken! Je roept niet: kom eens luisteren, nee, je zegt: kom eens kijken, van nu af aan ziet de tuin er heel anders uit.’

Vechtend tegen lijnen van leed
Enkele notities bij de nieuwe gedichtenbundel van Eddy van Vliet
'Na de wetten van afscheid & herfst'
Hans van de Waarsenburg

De ontwikkeling van het dichterschap van Eddy van Vliet kan men een van de boeiendste noemen in het Nederlandse taalgebied. Niet alleen stelt hij het geduld van de lezer voortdurend langer op de proef - zijn nieuwste bundel *Na de wetten van afscheid & herfst* komt 4 jaren na *Het Grote Verdriet* (Nijgh en van Ditmar, 1974) - hij stelt hem daarnaast ook nog eens voor grote verrassingen. Was het in *Het Grote Verdriet* al opvallend, dat de sterk op de maatschappij betrokken gedichten verdwenen waren, dat daarvoor in de plaats gedichten gekomen waren die opvielen door hun sterke ingetogenheid, en de hervonden melancholie (zij het voorzichtig en enigszins aarzelend); het was voor de lezer duidelijk dat Eddy van Vliet als dichter een keuze heeft moeten maken, een keuze die tot een verregaand dichterlijk isolement zou moeten leiden, een keuze waardoor er geen weg meer terug was: met *Het Grote Verdriet* sloeg Eddy van Vliet een weg in, die hij alleen moest en nog zal moeten afleggen; een weg tegen alle literaire stromingen in, een eenzame weg door het aldoor mistiger wordende landschap van de poëzie. Ik heb in die tijd *Het Grote Verdriet* een hoogtepunt in het werk van Eddy van Vliet genoemd en de Muzen moeten dit vernomen hebben, want voor deze prachtige bundel kreeg hij de Jan Campertprijs 1975.

Zijn nieuwste-zevende bundel, na zijn debuut in 1964- heeft de reeds genoemde intrigerende titel *NA DE WETTEN VAN AFSCHEID & HERFST* en is onlangs bij de Bezige Bij (Amsterdam, 1978) verschenen. De titel is ontleend aan de eerste, gelijknamige regel van het laatste gedicht, hoewel precies dezelde regel, zij het in een andere kontekst ook in de bundel *Het Grote Verdriet* voorkomt en wel in het titelloze gedicht op blz. 71. Deze nieuwe bundel bestaat uit 43 gedichten die verdeeld zijn in 2 afdelingen. De laatste afdeling is het kleinste gedeelte van de bundel en bevat totaal 14 gedichten. Deze 2e afdeling zou men in direkte zin een voortzetting kunnen noemen van de gedichten uit *Het Grote Verdriet* in die zin althans, dat deze gedichten niet meer verder improviseren op het thema liefde. Het zijn gedichten waarin 'het vertrekken', 'het niet meer vragen', 'de onoplosbare vragen' indirecte omschrijvingen zijn van het oeroude thema: 'de dood'. Dit gebaseerd op 'nieuw leven' zoals van Vliet het zo treffend schildert in de volgende strofe:

> 'Maakte ik
> bevestigend dat ik leef
> op mijn beurt nieuw leven' (blz. 41)

En toch ook wel op het feit, dat het begrip 'later' vanuit het jong zijn bekeken, toch wel degelijk 'een eindigende illusie is'.

In deze gedichten is van Vliet zonder omwegen een konfrontatie met zichzelf aangegaan; een konfrontatie die - afgezien van de uiteindelijke oplossing - de dood - twee gevolgen in zich draagt:

1e) het menselijke aspekt:

> 'Wat waan is heb ik veracht

zonder te hebben verwacht
dat waarheid eenzaamheid is.' (blz. 54)

2e) het dichterlijke aspekt in het gedicht *Eens de taal doorkruist*. Ik citeer de 2e, 3e en 4e strofe uit dit erg mooie en gave gedicht:

'naar de dichter die de maker is
heb ik de rug toegekeerd

van de dichter die de ziener is
ben ik blind gebleven

de zwerver die dichter bij het dichten is
dan bij het zwerven
verzwijgt de uitgang van het labyrinth'
(blz. 51)

Dit 2e gedeelte heeft naast een aantal goede gedichten, diverse hoogtepunten. Ik verwijs naar: *Al mijn vrouwen slapen, Plotseling sta je daar dan, Uit hoeveel gesprekken heb ik geleerd, Zo dikwijls heb ik gedacht, De Kustlijn,* het reeds genoemde *Eens de taal doorkruist* en *Ik vraag niet meer*.

Het werkelijk nieuwe en ontroerend verrassende in deze nieuwe bundel treft de lezer aan in het eerste gedeelte. De vraagtekens die in *Het Grote Verdriet* en opnieuw in het 2e gedeelte gerezen zijn, worden in dit eerste gedeelte op zeer subtiele wijze beantwoord, althans zo zou men het voorzichtig kunnen stellen. In deze 29 gedichten neemt Eddy van Vliet de lezer op zeer subtiele wijze mee terug naar het verleden van de dichter. Door dit op bijna chronologische wijze te doen, krijgt men niet alleen inzicht in een stuk (wereld) geschiedenis, maar komt men ook in aanraking met die elementen in een mensenleven die later de breuklijnen zullen opleveren.

Dit gebeurt alles op een zeer bewonderenswaardig in de hand gehouden wijze. In deze gedichten toont van Vliet een verder groeiend meesterschap in het glashelder neerzetten van loepzuivere emotie. Men kijkt a.h.w. door deze gedichten heen en door hun aaneenschakeling ook terug èn in de persoon van de dichter zelf èn in hem zelf als persoon, als mens.

Van Vliet behoort net als ondergetekende tot die generatie wereldburgers die het licht gedurende de IIe W.O. mochten aanschouwen, ik blijf erbij: een getekende generatie. Een generatie die in de jaren '60 een flinke trap tegen het tijdsgewricht heeft gegeven en door de reactie tot in de diepste uithoeken is teruggeslagen. Een generatie die zich slechts een aaneenschakeling van oorlogen kan herinneren: warme, bloedige, koude oorlogen. Een generatie die er meer dan dertig jaar over heeft gedaan om tot een (ongewilde?) Hegeliaanse synthese te komen, zeker in poëtici, kortom een verscheurde generatie.

Eddy van Vliet legt in deze eerste 29 gedichten alle elementen om later (in de 2 e helft) tot een soort verzoening van deze these en antithese te komen.

Dit valt sterk op in de eerste helft, waarvan in het eerste gedicht, de regel: ‘werd ik definitief uit de *warmte* gestoten’ voorkomt die, gevolgd wordt door de strofe:

‘op een steenworp afstand
van een onder *bevroren* lakens
voorspeld geluk’

Zo wemelt het in deze 29 gedichten van de tegenstellingen: tegenover ‘geboorte/jeugd’ staat ‘geweld/vernieling’. Tegenover ‘samenzijn’ staat ‘eenzaamheid’. De regel ‘wat ons samenbracht was het feest op Kerstnacht’ is in deze een schrijnend voorbeeld, zeker indien ervaren door een kind. De tegenstelling ‘vader/moeder’ vormt een van de kernen in dit eerste gedeelte, in dit proces waar ‘de bevrijding’ een uiterlijke rol vervult, omdat zij slechts de eenzaamheid nog kan accentueren:

‘Terwijl in de stad
mijn moeder enkel lachend op straat verscheen
en mijn vader zijn witte sjaal
beschermend om haar hals deed.’ (blz. 15)

terwijl de ik-persoon bij een oud-man (de grootvader?) vertoeft. Een paar gedichten daarvoor, de 2e W.O. is nog in volle gang, kan men lezen:

‘Zelden was een dag mooier
- de geur van dronkenmakende bals nog niet in
de gangdan
toen ik aan de hand van mijn vader
de eerste salamander zag
in het pand schuin over ons.’ (blz. 11)

Deze ‘vader- en moeder tegenstelling’, deze tegenstelling tussen de liefde als een uiterlijk opgelegd maatschappelijk verschijnsel (de moeder?) tegenover de liefde als innerlijk, menselijk beleefde aangelegenheid (de vader?) moeten, zo maken deze gedichten duidelijk de basis gelegd hebben voor een dichterschap dat zich aanvankelijk dualistisch ontwikkelde dit dualisme nog voortdurend en dikwijls per gedicht in zich draagt b.v.:

'van mijn moeder naar mijn vader
van mijn vader naar mijn moeder', (blz. 34)

Of de eerste strofe van het gedicht 'Op 1 mei' (blz. 37):

'Op 1 mei, de foto bewijst het
liep ik door de stad aan de zijde van mijn moeder
de feestende straten in het teken van rood
haar ogen, haar jas, haar stap in het teken van de dood',

terwijl we in hetzelfde gedicht de volgende regel tegenkomen:

'mijn vader timmerde aan een nieuw huis'.

Deze 'romantische verscheurdheid' zoals Pierre H. Dubois het onlangs nog noemde, heeft in *Het Grote Verdriet* zijn definitieve beslag gekregen en in *Na de wetten van afscheid & herfst* zijn synthese, door de volstrekt eerlijke en open wijze waarop Eddy van Vliet de lezer in staat stelt met hem mee terug te kijken. Dat de nieuwe bundel door deze unieke inkijk, niet alleen bijzonder genoemd kan worden bewijzen de gedichten: vakwerk door de beheersing van dit subtiele en o zo breekbare materiaal en uitgebalanceerd, en gepolijst woordgebruik: de kwetsbaarheid zo onkwetsbaar neergezet, zoals alleen een goed dichter dat kan.

EDDY VAN VLIET: Na de wetten van afscheid & herfst
De Bezige Bij 56 blz. 14,50

Soms is het alsof
Eddy van Vliet

FOTO: PIERRE APPEL.

Soms is het alsof
de fiets nooit werd uitgevonden
de treinen niet meer rijden
de straatstenen drijven als losliggende rijst
elke stap uit doorweekte schoenen komt
snelheid stilstand is
het voorbijschuivende landschap een illusie was
de veer weigert
de beweging een foto van een beweging is
de rook met stijgen ophoudt en vaste vorm aanneemt
op elke trap een andere trap volgt
de wind enkel in mijn richting wijst
en dan keihard halt houdt

soms is het alsof
en dan blijkt dat ik dringend wordt verwacht.

Stel dat wij ooit zouden aankomen
Eddy van Vliet

Foto: Els Claes van links naar rechts: E. van Vliet, Paul Delvaux, Georges Grard

Stel dat wij ooit zouden aankomen
jij traag marcherend,
eerst het plein over, de laan uit
tot aan het bruggetje
en ik terug van een verre reis
met alleen maar treinen, metrogangen
en snelrijdende taxi's

Stel dat wij ooit zouden aankomen
en het plein er nog was
en de eend die alles zag
en de oude man die grinnekend zei

Stel dat wij ooit zouden aankomen
en niemand riep en niemand schrok
en niemand het wist en niemand het horen wou
zouden wij mekaar dan missen
met elk één kogel in de loop?

Waarom juist?
Eddy van Vliet

Waarom juist
is op het plan Kleine Falk van Amsterdam
plooien, overwegen en zoeken
een niet meer te herstellen scheur geworden
voor de hoek van de Oude Hoogstraat
en de Kloveniersburgwal

en blijven zoveel straten
waarin wij aan de hand van hopen
en wanhopen dagelijks hebben gelopen
ongeschonden?

Wim Gijsen
Mensboom

Onder meer dus dit:
een boom te zijn van een man,
als een gek betakt en bebladerd,
huizen in al mijn oksels.
Fluisteren:
kom maar dan,
eet maar
van dit trage, vezelachtige vlees.
Schuil in mijn hand voor de droevige regen
en ik zal vertellen van vroeger en toen.
Wees maar niet bang,
buiten is ver genoeg weg
en ik ben een vriendje van God.
Klop mijn schors,
eet en drink,
ik ben altijd thuis,
minnaar van wortel en tak.

Wim Gijsen
Boommens

onder meer dus dit:
een man te zijn van boom.
Geduldig. De stilte nabij.
Het regent winters lang,
winters lang regent het niet.
Denkt langzaam als de stenen,
wind mompelt met volle mond
in het haastige gras.
Ook dat is goed.
Ik draag een onhoorbare stem van schors,
weet geen woord te weinig,
weet geen woord.
De hemel heeft handen en voeten,
ik heb mijn hoofd in de hemel,
één been om op te staan
en nergens heen te gaan.

Wiel Kusters
Drie gedichten

Nadagen

1

dit zal het zijn:
stille waan in de gehuurde kamer
gas suist in een sonnet

achter het raam
plakken de lijnen van het landschap
als een natte veer samen

een pen waarmee geen vogel wiekt
geur van zang en alcohol

2

over de schouders
ligt het tafelkleed

men raakt gedrapeerd
men spoelt zijn noten in het toilet
men ontpopt zich -

3

een oude cirkel en
een grijze teckel
houden elkaar gezelschap

in de wasbak lekt een takje uit
tegen het raam gewaaid
en ingehaald

toen men nooit meer wandelde

De ontbladerde boom moet ook nog om
Cornets de Groot over Jan Arends*

Op een dag ontmoette ik in het gezelschap van Heeresma de schrijver Jan Arends, die in tal van opzichten diens tegenpool was, waardoor ze ook op elkaar ingesteld leken, ja, in zekere zin op elkaar aangewezen, zoals yin en yang niet zonder elkaar kunnen. Was Heeresma lastig zo nu en dan, ronduit onaangenaam kon Jan wezen, af en toe. Beiden waren - als al hun lotgenoten - oorlogsslachtoffertjes. Maar Jan zette zijn rol van hongerkunstenaar onverminderd voort, en Heeresma genoot van het bevrijdingsfeest, dat voor hem nog lang niet afgelopen is. Een van de onaangename eigenschappen van Jan was zijn gewoonte om de mensen aan hun woord te houden. Eens zond de radio de rede uit van een hoogleraar, waarin deze stelde dat de schrijver recht had op hulp, vooral financiële. Zo vatte Jan, door geldgebrek geplaagd, het plan op, deze weldoener in staat te stellen diens ideaal aan hem te verwezenlijken.

Liftend bereikte hij voor dag en dauw het adres - een torenflat. Daar, op de tiende verdieping moest het zijn. Zijn claustrofobie gebood hem te wachten, tot de melkboer verscheen, die bereid was hem in de lift daarheen te vergezellen. De door herhaald en dringend bellen ontwaakte vrouw des huizes deelde mee, dat iedereen nog sliep. Wat nu? De lift terug lokte nietaan. Op de grond gezeten wachtte hij de verdere gebeurtenissen af. Toen dan eindelijk de verbaasde professor verscheen, gaf Jan uitdrukking aan gevoelens van dankbaarheid voor de woorden die hem zo hadden aangegrepen. Helaas bleef het voor hem bij woorden, maar hij had natuurlijk ook niet anders verwacht: een stuitend ongeloof in de verhevenste motieven zijner medemensen was nu eenmaal het zijne.

Jan ontmoette ik vrijwel nooit in een kroeg: hij was toen geen drinker, zoals sommige zijner vrienden. Hij liep wel es mijn woning binnen, in de avond, en maakte er dan nachtwerk van. Soms zag ik hem bij anderen, maar een regelmatige plek van ontmoeting was toch het Tournooiveld, waar je een boekenwinkel had. Jan las veel, en meestal in zo'n winkel. Hij deelde met Heeresma de opvatting dat boeken onder de mensen hoorden, en dat een schrijver zich niet diende te isoleren. Maar geïsoleerd was hij meer dan ik, die min of meer voor ‘honkvast’ doorging; méér op zichzelf ingesteld dan Jan was niemand uit mijn omgeving. Zijn laatste bundel gedichten noemde hij van zijn *visie* uit niettemin terecht *Lunchpauzegedichten*. Maar men kan daar iets anders achter zoeken, - bv. een vorm van cynisme. Ik neig ertoe er de uitdrukking in te zien van *zijn* paradox: welke kantoorklerk loopt er tijdens die lunchpauze een gelegenheid binnen waar zúlke gedichten bij moeten dragen aan zijn vertier?

Toen mijn boek *De chaos en de volheid* net was verschenen, was ik bij wijze van uitzondering op stap in de stad Amsterdam. Plotseling stond hij voor me, arm als immer, hetgeen aan zijn kledij te merken was. Dat is ook één van de raadsels van Jan. Hij kon er uitzien als een clochard, tegen de mode en de tijd in als hij was gekleed, en tóch was hij altijd helder, - op het a - en antiseptische af. Zijn gewone nervositeit had hij niet afgelegd, maar er was dit keer iets bij, iets - hoe zal ik zeggen? - iets van agressie in de manier waarop hij mij staande hield. Wat was er aan de hand? Uit zijn houding sprak zijn kracht van het leggen van de vinger op de wonde plek,

ik vernam een vinnige toon; we spraken wat voor één van de beide café's, Reinders of Eylders - ik was in geen van beide ooit geweest, en ik liet deze gelegenheid om het verzuim in te halen maar al te graag voorbijgaan; haast voorwendend.

Men moet mensen als Jan niet op zo'n manier bejegenen. Later kwam ik erachter, wat eraan schortte. *De chaos* zou wel nooit onder de mensen komen; ik richtte me in dat boek tot een veel te kleine groep. En dan Jans kijk op Vestdijk! Hoe kon ik die daar op dat plein, oog in oog met Jan, vergeten zijn? Die is in zijn bundel *Gedichten* (van 1965 - een jaar vóór *De chaos!*) te lezen:

Vestdijk

Hij kan zijn hoofd
niet meer bewegen.
Zijn mond
is vol zand gelopen
en kleine beestjes
eten zijn ogen op.

Zijn voeten slapen.

Alleen zijn linkerhand
steekt in het leven
en schrijft nog steeds.

Dat is geen leuk beeld van de grote schrijver zo op het eerste gezicht. Vestdijk als de concurrent van de koningin van Lombardije. Maar Jan is ook niet leuk; er was in zijn leven weinig reden om leuk te zijn. Hij kan grievend zijn, smaden en honen, en Heeresma kon dat waarschijnlijk wel temperen. Daarom is het misschien

toch van belang dat ik de vergelijking tussen die twee, hierboven al begonnen, nog even voortzet, straks.

Wie het gedicht over Vestdijk onbevooroordeeld leest, wordt getroffen door de onaangename voorstelling; hij krijgt van Jan Arends de indruk dat hij een vitter zijn zou, een criticaster, iemand die veel op anderen aan te merken heeft, scherp in zijn scepsis en verkillend - altijd in de weer tabula rasa te maken. Een kannibaal voor zijn slachtoffers, een lettervreter voor hun werk, en dat niet eens figuurlijk:

Ik heb mijn bord vol woorden
en ik vreet kale plekken
uit de taal.

Scepsis, zei ik, want men moet *Vestdijk* van Jan Arends lezen met de ogen van iemand die zojuist nog - in 1964 - Vestdijks boek *Bericht uit het hiernamaals* las. Jan Arends was billijk verbaasd mee te moeten maken dat hier een auteur, geïsoleerd en wel, wiens boeken destijds zeker niet 'onder de mensen' kwamen, in staat bleek iets te schrijven, dat hem - Jan Arends - nog boeien kon, bij alle bezwaren die hij tegen deze manier van schrijven had. De laatste strofe getuigt van zijn bewondering.

Dit gedicht is in de herdruk (het tweede deel van *Lunchpauzegedichten*) terecht niet meer opgenomen: het zou alleen maar misverstand wekken. Ook het 'lettervreter-gedicht' ontbreekt daar. Maar het begrip 'kaal' daaruit geeft precies het idee van Jans poëzie - en ook van zijn proza.

Lunchpauzegediahten vertoont op de omslag niet voor niets het silhouet van een kale boom tegen een spierwitte winterlucht. Zó kun je immers de détails zien, die anders door het bewegelijk gebladerde aan het oog onttrokken worden, zo je waarnemingsvermogen scherpen en nuchter blijken, of in ieder geval dat schijnen te zijn. De winter is het jaargetij voor Jan, het vriesweer, het droge en heldere, het concrete, - heel anders dus dan bij Heeresma, voor wie de herfst geldt: de regengrodijnen, het vage en onscherpe. Niets moet Jan het uitzicht beletten; Heeresma zoekt integendeel de voorwaarden voor een blik naar binnen.

Jans analytisch vermogen is ten slotte destructief: de ontbladerde boom moet ook nog om. Het is het zuiveringsproces van Marsmans *Lex barbarorum* - hoe anders alweer dan de zuivering door Heeresma's gistingsmystiek, die het rotte, het morele nihilisme, oplost, en alleen de levenskrachtige kiem spaart.

Zijn levenwijsheid en wereldverzaking sleep bij Jan de scherpe kantjes van diens filosofie af. Maar hij moet wel geboeid zijn geweest doordat Jan bezat, wat Heere van begin af aan heilig was: het versleten opperkleed, dat glansde voor wie het zag. Dit is natuurlijk een mooi literair ornament, zeker voor een necrologie. Maar ik neem aan de bewering te bewijzen.

Jan leed alleen dan geldgebrek, als hij geen werk had, en werk zocht hij alleen daar, waar de machtsverhoudingen zuiver waren en doorzichtig. Niet op een kantoor dus, waar macht wordt uitgeoefend, ook al weet geen sterveling door

wie. Want op dit punt geven de directeur en de portier elkaar niets toe, en toch altijd nog iets meer dan de velen die zich tussen deze twee bevinden. Nee, hij zocht het in de ongecompliceerde verhoudingen van voor de oorlog, - hij verhuurde zich als huisknecht. Hij was nederig en dienstbaar. Daarbij had hij een scherp oog voor de werkelijke machthebber in die werkkring: de vrouw des huizes. Wat zij hem opdroeg gebeurde. Had zij op een en ander iets aan te merken, Jan zorgde dat het weer voor elkaar kwam. In zo'n huis gebeurde het eens dat mevrouw hem opdroeg het porcelein te verzorgen, inmiddels nam zij dan de boekenkast van haar man onder handen. ‘Kijk es. Jan,’ zei ze op zeker ogenblik verrast. ‘Al deze boeken heeft mijn man gelezen, ook dit, *Lente/Herfst*, het is nota bene geschreven door een naamgenoot van jou. Een hele goeie schrijver trouwens, want mijn man houdt niet van rommel.’ Jan werd soms verguisd en misverstaan, in hoofdzaak omdat hij dat zëlf wou. Maar daar stond tegenover dat meneer het niet hoefde te proberen iets te zeggen over de warmtegraad van de soep. Want dan haalde Jan zijn koffer te voorschijn en verdween. En zo komt het dat hij nogal es zonder geld zat.

Van dit soort eenvoudige, vooral heldere verhoudingen moest hij het hebben om het zicht op de werkelijkheid niet te verliezen. De kale boom, zijn symbool, geeft door de zichtbaar geworden, bijna eindeloze vertwijging, een beeld van zijn neiging de wereld te zien als een samenstel van splitsingen, die ook steeds tegenstellingen zijn, speciaal geschapen om zijn cynisme te voeden. Van een dergelijke verhouding is het korte verhaal *Lente/Herfst* doorzogen. Dit verhaal, in 1955 door Bert Bakker uitgegeven, begint ermee de behoeften van rijke mensen tegenover die van arme af te wegen.

‘De huizen van rijke mensen moeten comfortabel zijn. Materiële rijkdom komt ook de geest ten goede, die door de hulp van het geld meer expansiemogelijkheden heeft’ - en dan: ‘De arme daarentegen heeft geen belangstelling voor aangelegenheden van de geest. Hij werkt om het nodige geld te verdienen, zodat hij kan slapen, eten en op grove wijze genieten. Aan de behuizing van deze lieden kunnen geen hoge eisen worden gesteld.’

Hoofdpersoon in *Lente/Herfst* is mijnheer van Dongen, die niet rijk is en daaruit de conclusie trekt, dat hij naar een mindere buurt, de rose, moet verhuizen. Hij vindt er een kamer die hem bevalt, omdat er geen ramen zijn - maar er brandt een lamp - èn omdat de hospita hem aantrekt doordat ze hem afstoot. De muren van zijn hok zijn vochtig en door wandluizen bewoond, - maar dit is nu eenmaal de kamer die bij zijn status en zijn filosofie past.

Dat zijn hospita de macht heeft, laat ze graag blijken, en hij accepteert dat ook. Haar treiterijen doet hij laconiek af: ‘Zo wil ze het, dan zal ik het zo laten.’ Niets laat hij onbeproefd om haar te doen geloven, dat hij geheel van haar afhankelijk is, - ‘als een getrapte hond die ergens wil schuilen, onverschillig ten koste van wat.’ En zo zijn de verhoudingen weer in orde: verachting aan haar kant - tegenover filosofische berusting bij hem. Maar wat zij niet weet, is dat zij het paard van Troje heeft binnen gehaald. Hij verliest niet zonder berekening zijn betrekking, vervuilt dan zienderogen en raakt welbewust door verwaarlozing uitgeput. Het enige wat de kwaadwillige hospita cadeau krijgt, is zijn stoïcijnse gelatenheid. Nee! - meer nog. Hij heeft een verrassing voor haar in petto: zijn uiterst verfijnde, welhaast perverse agressiviteit, die hij tot dan toe achter de schijn van volstrekte afhankelijkheid verborgen had

weten te houden: ‘Zo lang mijn geld niet op is, zal ze me niet laten gaan. Dat kan ze tegenover zichzelf niet verantwoorden. Als ik uit mezelf wegging, zou dat een oplossing voor haar zijn.’ Hij houdt dus stand. Maar toch redt hij het niet. De wereld zou instorten als dat gebeurde: die van hem, die van haar, die van Jan.

Rijk, arm - machtig, weerloos - gezond en ziek. Als deze begrippenparen zo belangrijk zijn in dit verhaal, waarom heet het dan niet *Zomer/Winter?* Waarom zo veelbelovend *Lente* en melancholiek stemmend *Herfst?*

Omdat het verhaal de *lente* - 2 ½ blz. - en de *herfst* - 36 blz. - van mijnheer Van Dongens ontmoeting met de werkelijkheid vertelt: deze tegenstellingen zijn aan één figuur gebonden, en vallen dan ook buiten de klassen waar ‘zomer’ en ‘winter’ wél in zouden passen.

In zijn *Lunchpauzegedichten* gaat Jan met zijn begripsramificaties door. Daar gaat het om de begrippen ‘normaal’ en ‘gestoord’, - het Keefmanprobleem.

Een waanzin heeft zich van wereld meester gemaakt, een waanzin die spreekt met de tong van de rede, die zich voordoet als normaal en moreel hoogstaand, die gezegend lijkt door een groot gevoel voor verantwoordelijkheid - en die door Jan Arends wordt ontmaskerd. In het rijtje ‘rijk/machtig/gezond’ hoort óók het element ‘gestoord’.

Dat is de omslag die Jan Arends maakt in *Lunchpauzegedichten*.

Teneinde over dit verschijnsel in deze bundel met een zeker gemak te kunnen schrijven, moet ik de lezer een cliché in de herinnering brengen - het cliché van de bezoeker in het gekkenhuis. Men weet dat zulke bezoekers doorgaans door de directeur van het gesticht worden rond geleid. Zo ontmoet onze bezoeker daar dan een gek, aan wie de directeur vraagt, wie hij is:

‘Ik ben Napoleon.’

‘Hoe weet je dat?’

‘Dat heeft God zelf gezegd.’

‘Niet waar!’, klinkt het plotseling uit een hoek,-

‘Ik heb niks gezegd!’

En nu de dichter:

Ik ben
vijftig jaar
en geen
aardige man

Ik heb
geen vrouw
geen nageslacht
en ik heb veel
geonaneerd.

Zo
besmeur
ik het brood.

Het
stinkt
van mij.

Ik breng
waar ik kom
ellende.

Misschien
kom ik morgen
bij u
met een bijl.

Maar
schrikt u niet
want ik
ben god.

Hier wordt de gemoedsspanning opgevoerd tot en met en vooral door het laatste woord. Jan Arends neemt zijn lezer niet in de maling, daarom vinden diens zielsvermogens geen ontlading: geen vorm van lachen kan een passend antwoord zijn bij deze *katastrofe.* Bij deze 'onderstebovenplaatsing' past de lezer alleen maar het inzicht in de zuiverende werking dezer woorden, die de aan de godgeworden gek gemaakte fout herstelt: niet hij, maar de 'bezoeker' is krankjorum. Deze magische purificatie hadden de Grieken 'katharsis' moeten noemen.

Waarom werkt dit gedicht niet komisch? Het mechaniek der vertwijfeling zou er immers toe moeten leiden!

'Twee onderling verschillende (), ieder voor zich maximaal gemechaniseerde systemen' noemt Vestdijk in één van zijn *Essays in duodecimo* (p. 126) de voorwaarden voor een botsing, waaruit het 'komische effect resulteert'. En Jan pláatste tegenover elke waanvoorstelling de zijne: zijn glanzend opperkleed, zijn onbehouwen waarheidsliefde. Hij vervulde waar hij kwam de rol van een Antisthenes. Hij toonde kanten van de dagelijkse, vanzelfsprekende werkelijkheid - bv. in het zure *Lente/Herfst* - waar zijn gespreksgenoten in hun overdadige fantasie en speelruimte het bestaan niet van kenden.

Hij hoort tot een soort mensen die nu eenmaal niet meetellen in een maatschappij die zich geroepen voelt, haar ijdele vooroordelen zonder enig gevoel voor humor te verdedigen. Onder zulke omstandigheden vergaat zelfs de grootste grappenmaker het lachen:

Je gaat

de straat op.

Je neemt
een mes mee
in je hand.

Je laat
iedereen zien
wie je bent.

Jan Arends zijn schrijven lag in het verlengde van zijn leven en viel er later mee samen. Het was geen therapie. Het bracht geen bevrijding en beloofde er ook geen, integendeel:

Ik heb
nooit
een echt woord gehoord
of het deed pijn.

Taal werd bittere ernst voor hem, het huilen stond hem nader dan het lachen. De laatste resten van zijn humor vernietigde hij op ‘het plaveisel van het Roelof Hartplein’, zoals Heeresma zegt in *Vader vertelt* (p. 206).

Het was zijn laatste middel om ons aan zijn bestaan te herinneren. Wat wij van hem bewaren is een klein, uiterst pijnlijk, maar onvergetelijk oeuvre.

Op een of andere manier had Jan Arends met de koude oorlog te maken. Vraag me niet hoe, want dat weet ik niet. Maar als hij in staat was te signaleren, dat een massale of collectieve waanzin zich meester gemaakt had van de rijke, machtige en gezonde wereld, dan moet die waanzin uit die tijd stammen, die inderdaad maar een paar normale lieden heeft gekend, die dan ook voor dwaas werden versleten, en opgesloten in een gevangenis of kliniek, - zoals Jan.

Gary Davis was er zo één, - wereldburger nr. 1 noemde hij zich, verscheurde zijn paspoort en reisde Europa door zonder zo'n mensonterend papier, omdat de hele wereld toch wel wist wie hij was - tot nader order. Claude Eatherly was een ander - de bommengooier boven Hiroshima, die opzichtig uit jatten ging en een Odyssee maakte van de ene gevangenis naar de andere. Uit eigen land herinner ik mij Prof. Pootjes, die achteraf helemaal geen prof. bleek te zijn en ook geen Pootjes te heten. Maar die met zijn oproepen tot dienstweigering opmerkelijke successen boekte, in de tijd dat Indonesië gedwongen moest worden de Nederlandse, ‘historische’ rechten op roof en uitbuiting te erkennen.

Een geschiedenis van de koude oorlog aan de hand van ‘westerse dissidenten’, zou aan kunnen tonen, hóe ziek de koude oorlog de wereld had gemaakt.

Eindnoten:

* uit: *De kunst van het falen* dat dit najaar bij uitgeverij BZZTôH zal verschijnen.

Stortemelk-goed voor elk
H*et debuut van* Gerrit Jan Zwier
Hans van de Waarsenburg

'Elseviers Literaire Serie' is een bescheiden literaire serie van een van de grootste uitgeversconcerns van Nederland (misschien zelfs wel West-Europa). Sinds een heleboel jaren zwaait de uit Brussel vertrokken Angèle Manteau daar de literaire scepter op de haar eigen wijze. Ik gebruikte het woord 'bescheiden' reeds. Daarmee bedoel ik o.a. het beperkte aantal titels dat zij jaarlijks uitbrengt, of beter gezegd: uitbracht, daar Angèle Manteau sinds 15 januari van dit jaar als directrice werd opgevolgd door Wim Hazeu, die een lustrum lang hoofd N.C.R.V.-T.V. is geweest. De boeken die in Elseviers Literaire Serie uitkomen vallen verder op door een bijna altijd gelijk aantal pagina's (circa 110), verzorgde omslag en relatief lage prijs. Een ander opvallend feit is, dat vele uitgebrachte titels de ene herdruk na de andere halen (o.a. Hannes Meinkema, Herman Pieter de Boer). Een van Angèle Manteau's laatste ontdekkingen is het debuut van *Gerrit Jan Zwier,* indien men van een ontdekking kan spreken, daar de auteur eerder verhalen publiceerde in *Vrij Nederland* en *Avenue Literair.* Zijn verhalenbundel heeft de intrigerende titel: *DE NOORDKROMP en andere verhalen* en valt na eerste lezing op door een vrij konstante kwaliteit en een zeer zorgvuldig taalgebruik. Gerrit Jan Zwier moet heel wat slijp- en schuurwerk hebben verricht alvorens te debuteren. Hier ligt misschien ook de oorzaak, dat de lezer bij eerste lezing te gemakkelijk leest, anders gezegd: dat de verhalen zich gemakkelijk laten weglezen. Maar dit kan als een compliment aan de auteur beschouwd worden. In bijna al deze verhalen gaat het over een steeds wisselende enkeling, die zich staande probeert te houden, die zich probeert te verzetten in èn tegen een hem vijandige of zich teveel opdringende 'Umwelt'. De flaptekst zegt het anders: 'De hoofdpersonen in de negen voor u liggende verhalen bevinden zich allen in een fuik die zich zowel òm als ìn het bezig is te sluiten.' Eigenlijk dus het aloude thema: individu tegenover de rest en die rest dat kunnen dan enkele personen zijn of een massa. Een enkele keer komt het in deze verhalen tot een lijfelijk vechten (o.a. 'Stortemelk-Goed voor Elk') maar in het algemeen gaat het vooral om *'oplossingsmethoden'* die het individu bedenkt tegen diegenen of datgene (o.a. de Laplandse natuur) die hem bedreigen of voortdurend meer gaan irriteren.

Een ander aspekt is, sinds *Hermans 'Onder Professoren'* geen onbekend thema meer in de *L*etteren, het feit dat een groot gedeelte van deze verhalen te maken hebben met de - Groningse - universitaire wereld. Het slotverhaal, waarin we de titel van deze debuutbundel terugvinden: 'Nummer 220: De Noordkromp' is daarvan een voorbeeld. Niet alleen typeert *Gerrit Jan Zwier* hierin het Groningse universitaire milieu, met haar drang naar eigen voordeel als wel ook het 'in' zijn, maar toch ook laat hij de in het nauw gedreven 'oplichtende' enkeling tot een ontroerend stukje werkelijkheid worden.

Het is waar, misschien geen voor iedereen aanvaardbare werkelijkheid, wanneer men op milieu e.d. afgaat, maar toch een menselijkheid waaraan men niet kan ontkomen.

Zo zien we ook, dat in het verhaal *Fleef!!* verzet tegen de hem omringende mensen, de druk van Laplandse natuur het thema vormt. Ook hier weet Zwier het

wetenschappelijke echtpaar *Wally* ('een soort kouwelijk aangelegd reepinchertje' en *Riekje* ('een ergerlijk en banaal type') *Roessing* in hun wederzijdse belachelijkheid te tekenen en, daardoor een gedeelte van het Groningse universitaire milieu. *Olger* die met hen mee naar Lapland reist om 'de Beeklappen' te bestuderen vervalt in de aantekeningen in zijn dagboek tot een verregaande vorm van cynisme. En met dit woord kan men misschien het beste dit debuut karakteriseren: een goed geschreven verhalenbundel met een cynische ondertoon, die per onderwerp variabel is en daarmee bedoel ik een ondertoon die van milde romantische droefheid kan varieren tot een overwinnende grimlach. Een hoogtepunt uit deze 9 verhalen tellende bundel vormt het reeds aangehaalde verhaal: *'STORTEMELK-GOED VOOR ELK'.* Dit verhaal speelt zich af op een van de Wadden eilanden (Vlieland) en wel op een in 5 vakken verdeelde camping. Deze 5-voudige indeling spreekt al boekdelen: in het A-kamp treffen we gehuwden die 50 jaar of ouder zijn; het B-kamp wordt bevolkt door jongens, zoals het C-kamp door meisjes en het D-kamp door 'kinderloze jonggehuwden en ongehuwden beneden de 50; het E-kamp wordt bevolkt door gehuwden onder de 50 en met kinderen. Het 'eigen' vak wordt benadrukt door de 'eigen' duinovergang, het 'eigen' stuk strand, de 'eigen' W.C. en vooral ook de 'eigen' gedragscode. Met het laatste is de oorlog die komen moet een ingebouwd feit. *Gerrit Jan Zwier* weet op boeiende en intrigerende wijze alle stappen naar deze onontkoombare 'camping-oorlog' te beschrijven. Hij groepeert de gebeurtenissen rondom Sief Leeflang die op de camping 'STORTEMELK' als vakantiehulp gaat werken, door de diverse vakken als 'Fremdkörper' wordt beschouwd, dus dient als katalysator van hun 'ongenoegens'. Een en ander ontaardt in een 'vermilitariseren' van ieder vak, ontaardt in 'klein geweld' omwille van het 'eigen' territorium, tot de gewelddadigheden in al hun onmenselijkheid los barsten: *Zwier* weet deze groteske op erg *beeldende* wijze op de lezer over te brengen.

Deze geweldsescalatie op een Hollandse camping

doet qua-stap-voor-stap-escaleren naar het onvermijdelijke geweld denken aan de grandioze film ‘Strawdogs’ van Sam. Peckinpah, hoewel dit verhaal van Gerrit Jan Zwier er - afgezien van de geweldsescalatie - in de verste verte niet op lijkt. Een filmregisseur die geinteresseerd is in het menselijk gedrag op de voortdurend minder wordende Nederlandse vierkante meter en die het groteske element, naast het boven de werkelijkheid uitstekende element niet schuwt moet van dit verhaal een prachtige, véélzeggende film kunnen maken. Ieder Waddeneiland is iedere zomer, vooral bij wat slechter weer, een uitstekende locatie voor de nieuwe Nederlandse speelfilm: *‘STORTEMELK-GOED VOOR ELK’.*

In het verhaal *De indringer* moet het ditmaal ‘het dichterschap’ in combinatie met ‘het leraarschap’ het ‘alternatieve biologisch-dynamische leven’ het ontgelden. Een onderhoudend, satirisch verhaal, mild en clownesk van toon.

Enfin, kritiek op literatuur en caféleven (pag. 7: ‘In een hoek ontwaar ik het gelaat van de grote drinker en dichter Rikkert, wiens achternaam mij nimmer te binnen wil schieten.’), studenten, universiteit (Groningen), journalistiek, afstuderen, promoveren, professoren, generatiekonflikten, landschappen, reizen, buitenland enz. dit alles ten spijt en dikwijls fraai verwoord duwt de lezer langzaam maar zeker in een bepaalde richting: de onvermijdelijk voorbije jeugd, de afsplitsingen van de schrijver in die richting, het voorbije, het nostalgisch kwetsbare van de eenling. Het zijn niet alleen de citaten uit het werk van Slauerhoff die in deze richting wijzen, doch vooral het verhaal *‘IMITATIO NESCIO’*, dat andere hoogtepunt uit deze bundel. Dit verhaal over de op 21-jarige leeftijd gestorven Leendert Zuidema is niet alleen een referentie aan de door dit boek sluimerende Nescio-sfeer, maar betrekt het oeuvre van Nescio direkt via Leendert in dit verhaal, Op ontroerende wijze schildert Gerrit Jan Zwier de onmogelijkheid om in deze tijd nog een Bavink, een Koekebakker te zijn.

Inderdaad: de Noordkromp is een vrij zeldzame, grote roestbruine schelp, die men halfondergedompeld in een plas zeewater kan vinden op o.a. het Waddeneiland Vlieland.

GERRIT JAN ZWIER: ‘De Noordkromp en andere verhalen’
Elsevier 110 blz. 14,90

Milde toon in felle aanklacht tegen Suriname
Sig. W. Wolf

Weinig Surinaamse auteurs krijgen de kans hun werk te publiceren. In eigen land is er nauwelijks sprake van een uitgeverstraditie. Het handjevol drukkerijen, boekhandelaren, en uitgevers dat zich zo graag met de geestelijke produkten van landgenoten in een ondernemersrisico durft te storten, heeft wel wat anders aan zijn hoofd. Daarnaast zit je als auteur met de wel vervelende handicap, dat wil je met een enigszins redelijk produkt toch je nek uitsteken, de noodzakelijke stimulansen ontbreken. Stimulansen als een volwassen zelfkritiek, het afstand nemen van de high brow incrowd, die met een onvoorstelbare zelfgenoegzaamheid dicteert wat 'goed' is en wat de prullenmand in kan, en tenslotte de angst om te falen. De grootste rem lijkt echter voor oprechte auteurs in Suriname te zijn dat ze er in hun werk niet aan kunnen ontkomen de kleinschalige Surinaamse gemeenschap op de pijnbank te leggen, waarmee ze hun verdere positie binnen de Surinaamse leefgemeenschap ondraaglijk maken. Iedereen kent iedereen. En iedereen kent de lasten en de lusten van de ander. De herkenbaarheid van hoofdrolspelers in het sociale drama, betekent onherroepelijk een oproepen van boze tropische geesten, die je verdere leven wel de vernieling in kunnen helpen. O wee, de schrijver die zich hieraan zou durven bezondigen.

In Nederland komen Surinaamse schrijvers nauwelijks aan bod. Geen enkele uitgever zal de kosten of moeite nemen een niet reeds gevestigde buitenlandse schrijver op de markt te gooien. Hij speelt het liefst op veilig.

Edgar Cairo heeft bovengenoemde bezwaren tijdig onderkend en een handig systeem toegepast. Hij bouwt zijn reputatie op door zelf zijn romans, gedichtenbundels, toneelstukken en novellen uit te geven. Af en toe zoekt hij onderdak bij een 'echte' uitgever, zoals NOVIB (zijn 'Kollektieve schuld' kwam daar twee jaar geleden uit in de serie 'De Derde Spreker') en onlangs verscheen bij In de Knipscheer in Haarlem zijn roman Adoebe-Lobi/Alles tegen alles. Inmiddels heeft Cairo in een direct mailing aangekondigd dat binnenkort 'Neti Nanga Joe/Nacht met jou' (twee theaterstukken) in eigen beheer verschijnt. ('Het is misschien ondoenlijk voor u om elk door mij gepubliceerd werk aan te schaffen. Ik wil u erop wijzen dat u met de aankoop van dit soort boeken niet alleen waar voor uw geld krijgt, maar dat u tevens solidariteit betuigt met de zich opbouwende literatuur van een Derde Wereld land als Suriname. Bovendien, het moet bescheiden worden gezegd, u haalt hiermee een unieke verzameling in huis'.) Ondernemingszin kun je Cairo niet ontzeggen. En daar heeft hij nog gelijk in ook. Je moet met beide benen op de grond staan wil je ontsnappen aan de verstikkende luchtledigheid van dit vacuüm verpakte leven. Alleen zegt Cairo het vriendelijker en met een vitaliteit en mildheid die werkelijk authentiek is. Hiermee pakt hij je in, en barst dan los in een felheid om sociale wantoestanden, historische misstappen en nauwelijks herkenbare hypocrisie aan de kaak te stellen. Dit blijkt overduidelijk in zijn roman Adoebe-Lobi.

Het gegeven is vrij simpel. De hoofdpersoon Roy staat voor zijn eindexamen middelbare school in Suriname. Hij is het prototype van de Surinaamse volksjongen: achterbuurten, een moeder die met een stel kinderen van verschillende vaders voor de zaak kan opdraaien, geen geld, pikzwart, deugt nergens voor, holt voortdurend

achter de meiden aan, en ziet als belangrijkste doel in zijn leven: naar Holland gaan om als doctorandus terug te keren.

Roy krijgt een zenuwinzinking, wordt er bovenop geholpen door een directrice van een bibliotheek, en kan nog juist voor de onafhankelijkheid instappen op de Bijlmerexpres. Om dit gegeven weeft Cairo de strijd tussen Creolen en Hindostanen, de rivaliteit tussen de lichthuidigen en de donkerhuidigen, politieke tegenstellingen, de wrijvingen die voortkomen uit het verschil tussen rijk en arm, de positie van Nederlanders van Europese afkomst. Dit alles geplaatst tegen de achtergrond van de onafhankelijkheid, en de toen heersende hypocriete mening dat wanneer je naar Nederland ging, je dan een verrader was, iemand die zijn land in de steek liet. Het waren toen alleen de sterken die er geen trauma aan over hielden. Een van die sterken was Roy. Hij ging. En daarmee koos hij voor zijn vrijheid. Een vrijheid die Cairo erg lief is als hij op de hem bekende wijze met grote mildheid, de hele Surinaamse gemeenschap aan zijn laars lapt en op fijnzinnige wijze de deugden maar vooral de kwalen op onverbloemde wijze hekelt. In feite is Adoebi-Lobi een roman met een dubbele bodem. Menigeen zal bij het lezen veronderstellen dat hij het verhaal krijgt voorgeschoteld van een eenvoudige volksjongen, die het toch maar met veel inzet maakt in die gecompliceerde Surinaamse samenleving. Maar in werkelijkheid is zijn situatie die steeds doorzichtiger wordt, een schrijnende aanklacht met als vluchtideaal iedere andere plek op deze aarde, als het maar niet Suriname is. En waar kun je (voorlopig) dan beter terecht dan de tussenhaven die Nederland heet en waarvan je een ingedramd ideaalbeeld bezit. Edgar Cairo, die een vurig pleiter is van het Sranan Tongo, ofwel de Surinaamse taal, heeft uiteraard waar mogelijk is, deze taal toegepast. Daarnaast schreef hij het boek in het Surinaams Nederlands, of Nederlands Surinaams.

Het ligt er maar aan, aan welke kant van de Oceaan de lezer zich bevindt en dus opgescheept zit met een aantal vooroordelen. Cairo heeft in ieder geval niet de lafheid begaan om als Surinaams auteur zich te moeten kronkelen in ABN, hetgeen hem in Suriname niet in dank zal worden afgenomen. Evenmin als men dolgelukkig zal zijn dat Cairo de defecten in de Surinaamse gemeenschap voor de zoveelste keer heeft blootgelegd. Maar dat kan Cairo zich permiteren. Hij is op dit moment een van de meest begenadigde Surinaamse auteurs en ook een van de meest produktiefste.

Zaken die weleens als een pre worden beschouwd, zonder te veel concessies te doen aan nationale gevoelens. Zeker wanneer je in een ontwikkelingsland moeizaam zoekt naar je eigen kultureel gezicht.

EDGAR CAIRO: Adoebe-Lobi/Alles tegen alles, In de Knipscheer. 240 blz. 24,50

De sociale druk op de schrijver in Latijns Amerika/Mario Vargas Llosa

Barber van de Pol

Mario Vargas Llosa, beminnelijke veertiger met nog veel in zich van de knappe sportbink die hij ooit geweest moet zijn, voorzitter van de internationale Pen-club, schrijver van een handjevol veelvertaalde romans met een opmerkelijke ingenieuze techniek: wie is hij? Onlangs was hij in Nederland en wie de moeite nam kon hem bij verschillende gelegenheden treffen. Misschien hoorde u hem in de Rai, tijdens de opening van de Boekenweek. Hij sprak er in roerend kinderlijk engels over de bijzondere situatie waarin de Latijnsamerikaanse schrijver zich, door de politieke omstandigheden op zijn continent, gemanoevreerd ziet.

Mario Vargas Llosa is één van de succesvolle exponenten van de BOOM, de explosie van talent (én verkoopcijfers) in de Spaansamerikaanse romanschrijverij van de jaren zestig. Samen met de Argentijn Cortázar, de Colombiaan García Márquez en de Mexicaan Fuentes - die binnenkort ook eindelijk in het Nederlands zal uitkomen - vormde hij jarenlang een stilzwijgend viermanschap dat wel eens spottend een ‘maffia’ genoemd is, omdat ze graag over zichzelf en elkaar schreven. Alle vier, Márquez nog het minst, bezitten een goed analytisch vermogen en zij namen de taak op zich een nieuwsgierig publiek te informeren over de Spaansamerikaanse literatuur. Hun werk verschilde onderling sterk, maar wat hen bond was enerzijds een ambitieuze en zeer geestdriftige aanpak van hun schrijverschap én, min of meer los van hun werk, een manier van politiek denken die misschien het best te omschrijven is als socialistische vrijdenkerij.

De eenheid naar buiten toe is intussen verbroken. Veel schrijvers in Latijns-Amerika onder wie García Márquez en Cortázar, zijn radicaler geworden. Dat wil zeggen dat ze in woord en geschrift nadrukkelijker aangeven hoe ze staan tegenover de problemen op hun continent. Bij Vargas Llosa heeft deze radicalisering niet plaats gehad, hij staat er zelfs wat sceptisch tegenover. Zijn werk is in zekere zin de kluchtige kant uitgegaan, zijn denken is eerder ruimer dan strakker geworden, zijn houding ten opzichte van Cuba bijvoorbeeld - een heet hangijzer, vooral sinds de affaire Padilla waarbij de schrijver van die naam gedwongen werd tot een schuldbekentenis ten aanzien van zijn ‘moreel verwerpelijke’ werk - is, uit diplomatieke overwegingen weliswaar niet anti, maar zeker ook niet pro. En dat betekent onvermijdelijk een verwijdering van veel collega's en publiek.

Is Vargas Llosa - bij de komende verkiezingen in Peru kandidaat voor de APRA, een centrumpartij een huichelaar als hij zich een socialist noemt? Woorden worden immers in het nogal rethorische Latijns-Amerika om de haverklap misbruikt; als je een Videla, van de junta in Argentinië, hoort spreken zou je ook best even kunnen denken dat je met een socialist te doen hebt. Persoonlijk zou ik Vargas Llosa liever een liberaal noemen, een variëteit die je vandaag de dag niet zo veel op zijn continent aantreft. Schaamt hij zich daar een beetje voor, word je in het sterk gepolariseerde Latijns-Amerika tot schaamte gebracht als je niet radicaal denkt? Het zou een illustratie zijn van wat Vargas Llosa op twee maart in Amsterdam zei over de sociale druk waaraan de schrijver ginds bloot staat.

Vargas Llosa is één van die moderne, goed onderlegde Latijnsamerikaanse schrijvers die ook op het beschouwende vlak het nodige vermogen. Het creatieve en beschouwende liggen bij hem in elkaars verlengde. Zijn literaire ideeën, destijds sterk beïnvloed door Sartre (*Que-est-ce que la littérature?*) met wie hij nu niet zo veel band meer voelt, komen onder meer tot, uiting in *Historia de un deicidio* (Geschiedenis van een godsmoord), uit 1971, over García Márquez' *Honderd jaar eenzaamheid*, de onbetwiste topper van de BOOM. Over zijn eigen topper, *Het groene huis*, schreef Vargas Llosa *Historia secreta de una novela* (Geheime geschiedenis van een roman), een dun werkje waarin hij wat misverstanden uit de weg ruimt en uiteenzet hoe het werk tot stand kwam.

Zijn werkwijze is verbazend knutselachtig en doet denken aan het gezwoeg van een student die een scriptie maakt. Nadat hij bedacht heeft waarover het zal gaan, kotst hij alles wat hem te binnen schiet zonder bekommernis om de vorm op papier. Het schema dat hij in zijn hoofd heeft wordt al het eerste uur weggevaagd door de gedachtenstroom. Dit magma, laden vol ongeordend, ongestileerd materiaal, wordt in de voor Vargas Llosa opwindendste fase geschift tot een ordelijk geheel. Hierna volgen talloze correcties, geknoei tot in de drukproeven toe. 'Geïnspireerd' werken met taal doet Vargas Llosa dus niet zozeer, hij gelooft nauwelijks in inspiratie, die moet je maken of op z'n minst uitwerken. Hij werkt, als een kantoorbediende, vijf, zes, zeven uur per dag. Toch noemt hij zijn drijfveren tot schrijven 'demonios' (demonen) die, zonder dat ze zich verstandelijk laten vangen, een uitwegzoeken.

Mario Vargas Llosa is in 1936 in Arequipa geboren in een welgesteld milieu. Zijn vroege jeugd is beschermd, omringd door vrouwen die hem weinig in de weg leggen. Als zijn vader, na

een scheiding van jaren, weer thuis komt wonen, vindt hij de kleine Mario verwijfd en hij zal wel eens even een kerel van hem maken. Hij stuurt zijn zoon naar een para-militair college waar hij kennis maakt met alle lagen van de bevolking en met allerhande intriges en conflicten. Een zeer verrijkende ervaring, die Vargas Llosa zal vastleggen in zijn eerste roman *De stad en de honden* (1962). De ‘honden’ uit de titel zijn eerstejaars studenten van het Leoncio Prado-college. De onderlinge spanningen tussen de leerlingen worden knap geregistreerd, met de ijzige objectiviteit die Vargas Llosa nastreeft, al gaat hier en daar de vermanende vinger nog wel eens per ongeluk omhoog.

Het verhaal - al vrij snel in het Nederlands vertaald zonder dat het destijds opzien baarde en onlangs met meer succes herdrukt - gaat over de diefstal van examenopgaven, het verklikken daarvan, de moord op de verklikker en de verdoezeling van het schandaal door de schoolleiding. Met de regelmaat van de klok zijn flashbacks over de personages ingelast, zodat ze meer reliëf krijgen en hun gedrag een psychologische en maatschappelijke achtergrond krijgt. De opbouw van het boek is nog niet zo complex als die van Vargas Llosa's volgende werken. Wel zijn alle thema's al aanwezig: het *machismo* (de noodzaak voor de Latijnsamerikaanse man om zich te ‘bewijzen’), de tweederangs sexualiteit (hoeren, porno), de sentimentaliteit, het geweld.

Voor mij is *De stad en de honden* met z'n beklemmende beschrijving van de schoolhiërarchie, compleet met ‘sloompies’ en lefgozers, het aantrekkelijkste werk van de Peruaan tot nu toe. Misschien omdat hierin de personages tamelijk echte mensen zijn en geen weggeobjectiveerde marionetten, zoals in Vargas Llosa's latere werk. Daar komt wellicht bij dat initiatieromans - boeken waarin het gaat om de kennismaking van jonge mensen met verschijnselen als sex, macht, maatschappij - altijd een aantrekkelijke mogelijkheid tot zelfprojectie bieden.

Vargas Llosa heeft eens verteld dat hij na deze roman uitgeteld was. Het had hem zo aangevreten dat hij besloot zichzelf bij een volgende gelegenheid in bescherming te nemen door twee romans *tegelijk* te schrijven. Dit voornemen mislukte falikant. De taak die hij zich had gesteld - de ene dag werken aan het ene verhaal, de andere aan het andere- bleek ondoenlijk: als het niet ‘mocht’ dacht hij toch aan de personages waaraan hij de volgende dag pas weer mocht denken. De twee verhalen vloeiden in elkaar over, letterlijk, want het werden de hoofddraden uit *Het groene huis* (1965/6), de ene gesitueerd in de sloppenwijk La Mangachería van de woestijnstad Piura, de andere in het oerwoud langs de Amazone. De tropische natuur in dit laatste gebied is aanwezig middels een grote hoeveelheid inheemse floraen faunanamen maar speelt nadrukkelijk een decorfunctie, in tegenstelling tot wat in vele vroegere Latijnsamerikaanse romans gebeurde waar de personages als schimmen rondscharrelden in de eigenlijke hoofdpersoon, de natuur.

De schrijver probeert steeds de indruk te wekken dat we met ‘kronieken’ te maken hebben, zijn aanwezigheid is zoveel mogelijk weggedrukt. Niet voor niets is Flaubert, en met hem de wens een *schijn* van objectiviteit te wekken, een favoriet van de Peruaan. De meest indrukwekkende persoon in *Het groene huis* is don Anselmo, een zachtmoedig vreemdeling die, als Sutpen in *Absalom Absalom*, van Faulkner, één van Vargas Llosa's andere favorieten, uit het niets opdoemt. Hij sticht het groene huis, een hoerenkast waar jong en oud de sexuele onderdrukking omzet in fantasieën en dromen. Don Anselmo koestert een tere liefde voor de blinde, dove Antonia van

wie hij nooit met zekerheid zal weten of ze ook van hem hield. Ze sterft bij de geboorte van hun dochter.

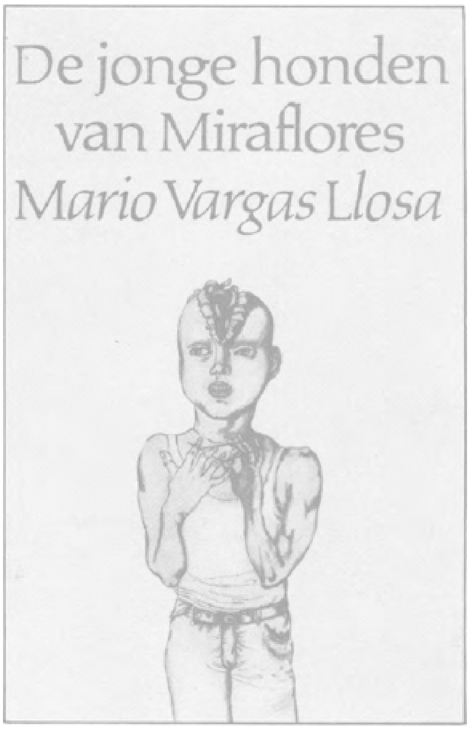
In *Het groene huis* zijn een vijftal geschiedenissen op een welhaast schematische wijze dooreengestrengeld. Verschillende sectoren uit de Peruaanse samenleving worden min of meer karikaturaal neergezet, zoals de opvoedingsgezinde nonnetjes in de Amazonebarbarij en de hanige binken uit La Mangachería. In zekere zin heeft Vargas Llosa met deze roman, een ‘totaalroman’, de bedoeling gehad een beeld te geven van Peru voor zover hij het kent. Dat de indianen, numeriek gezien toch overheersend in Peru, weinig centraal staan, komt omdat Vargas Llosa niet zoveel van ze weet. Daarvoor verwijst hij onder meer naar zijn in 1959 gestorven landgenoot José María Arguedas (*Los ríos profundos*, De diepe rivieren, vertaling in voorbereiding) die hij bewondert maar met wie hij weinig affiniteit heeft. Arguedas groeide tussen de indianen op en sprak hun taal, het *quechua.*

Om de eenlijnige wet van causaliteit te doorbreken en de complexiteit van wat hij vertelt niet te versimpelen heeft Vargas Llosa een vertelstijl gekozen waarbij verschillende tijden plaatsniveaux door elkaar lopen. Vaak verspringt binnen één zin het onderwerp, soms meerdere malen, en een gevolg bereikt de lezer over het algemeen eerder dan de oorzaak. Toch alterneren de geschiedenissen, zoals gezegd, op een bijna rekenkundige manier, wat een gemaniërende indruk nalaat. Wie er op bedacht is kan er plezier aan beleven na te gaan in hoeverre William Faulkner de Peruaan wat de stijl betreft beïnvloed heeft.

Het groene huis is niet een echt moeilijk boek - het taalgebruik, het verhaal, is in feite heel conventioneel - maar het vereist wel even doorzetten voor je door de bomen het bos ziet. Vargas Llosa zou zijn stijl nog verder vertakken, eerst in de novelle *De jonge honden van Miraflores* (1967), onlangs samen met zijn debuutverhalen *De bazen* in het Nedelands uitgekomen; daarna in het lijvige *Conversación en la Catedral* (1970), afgezien van Vargas Llosa's recente roman *La tía y el escribidor* zijn enige belangrijke nog niet in het Nederlands vertaalde werk. Die *Catedral* is een bescheiden eethuis in een buitenwijk, en niet een godshuis zoals men misschien zou denken. Het gaat in deze roman, net als in *De jonge honden van Miraflores* - waarin de geschiedenis verteld wordt van een jongen die zich letterlijk doodschaamt over zijn ontmanning door een hondebeet - weer over een mislukt leven. Het is Vargas Llosa's meest politieke roman. Centraal staat de doorwerking van de dictatuur - van Odría die van 1948 tot 1956 in Peru heerste - tot zelfs in de dromen van de mensen. Volgens de schrijver is Peru in die tijd in één klap corrupt, ziek geworden.

Omslag naar een affiche van Raymundo, Cuba

Conversación en La Catedral, één van de vele Latijnsamerikaanse romans over dictatuur, wordt door velen gezien als Vargas Llosa's meesterwerk. Naar mijn oordeel is het te veel een doolhof, is de brokkelige montage hier nauwelijks nog functioneel. Het duizelt van perspectiefwisselingen en een geducht manco van de schrijver, zijn gebrek aan humor, wreekt zich hier meer dan ooit. Misschien is het dat zelfde gebrek aan humor, aan een tinteling die enig soelaas biedt tussen alle ernst, dat Vargas Llosa in zijn laatste boeken tracht te ondervangen door de kluchtige kant op te gaan, iets wat hem wél ligt. *Pantaleón* (1973) is daar een voorbeeld van. De hoofdpersoon van die naam is een dienstklopper die de opdracht krijgt een hoerenbrigade te runnen om de morrende soldaten in het oerwoudgebied te kalmeren. Pantaleón neemt zijn taak zeer serieus op, legt statistieken aan van het hoe en hoe vaak van de soldaten en denkt zelfs dat hij met zijn verhoogde potentie een dienst aan het vaderland bewijst. Er lopen andere dolkomische verhalen door dit verhaal heen, die er echter minder goed in geïntegreerd zijn. Eén ervan gaat over een religieuze sekte die mensenoffers brengt, een ander over een Henk van der Meyden in het kwadraat, een radioreporter die carrières kan maken en breken en die de carrière van Pantaleón, uiteraard een steen des aanstoots voor de fatsoenlijke burgerij, uiteindelijk breekt.

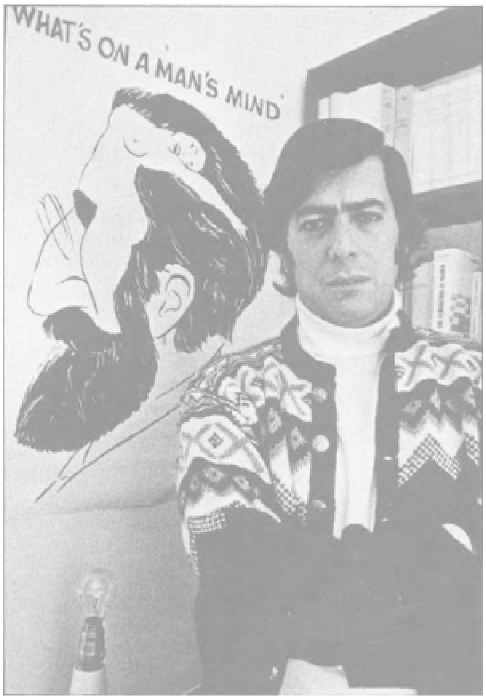


Omslag Carlos Revilla

In *Pantaleón*, weer een stuk doorzichtiger dan Vargas Llosa's vorige roman, maar mijns inziens om inhoudelijke redenen een mager boek, dook de rol van de radio in de Latijnsamerikaanse samenleving al op. Vargas Llosa werkte zelf een poosje bij de radio en heeft de sfeer er aan den lijve ondervonden. Bovendien heeft het sentimentele hoorspel, dat door miljoenen over het hele continent met de passie beluisterd wordt waarmee men hier televisieseries als *Peyton Place* volgt, hem altijd gefascineerd, evenals de sentimentele film. Zo ver gaat die fascinatie dat hij zich wel eens heeft afgevraagd of hij er niet gewoon dol op is.

In zijn nieuwste boek, dat september vorig jaar uitkwam, staat de radio centraal. Twee radiozenders beconcurreren elkaar met hoorspelen, de ene met een zekere pretentie, de andere onbekommerd inspelend op de sentimenten van de mensen. Daartussendoor wordt het begin verteld van een schrijversloopbaan, een autobiografisch gegeven, zoals alles in Vargas Llosa's werk stoelt op eigen ervaring. Ook hier weer veel klucht met een ernstige ondertoon, want binnen het luchtige, opgeklopte raam neemt de schrijver allerlei bekende situaties uit de Peruaanse samenleving op de hak. Hij doet dit zo afstandelijk mogelijk, zijn motto getrouw dat hij alleen bezig is zich te bevrijden van bepaalde ob-

sessies en geen pedagogische intenties heeft. Die schijn van objectiviteit is de grote kracht van de Peruaan. Hij slaagt er vaak in de lezer de indruk te geven dat hij een rijke sociale roman leest zonder dat de schoolmeester over de schouder meekijkt.



Mario Vargas Llosa

Van Mario Vargas Llosa is in Nederland verkrijgbaar:

HET GROENE HUIS
vertaling: Mariolein Sabarte Belacortu
428 blz. 36,25

DE JONGE HONDEN VAN MIRAFLORES
vertaling: Michiel Tjebbes
174 blz. 17,50

PANTALEÓN
vertaling: Michiel Tjebbes
267 blz. 30,75

DE STAD EN DE HONDEN
vertaling: J.G. Rijkmans
358 blz. 25,50

uitgegeven door Meulenhoff-Amsterdam

Tussen obsessie & objectiviteit
Mario Vargas Llosa
Vertaling Barber van de Pol

lezing gehouden op 2 maart in het Rai-congrescentrum ter gelegenheid van de opening van de Boekenweek 1978.

Een schrijver zijn betekent in West-Europa in de eerste (en doorgaans enige) plaats dat je persoonlijk verantwoordelijkheid op je laadt, namelijk de verantwoordelijkheid op een zo strak en authentiek mogelijke manier werk te creëren dat de taal en cultuur van je land met z'n artistieke kwaliteiten en z'n oorspronkelijkheid verrijkt. In Peru, Bolivië, Nicaragua ligt dat anders: daar laad je als schrijver tegelijkertijd sociale verantwoordelijkheid op je, daar moet je je, naast je persoonlijke literaire ontplooiing, in woorden én daden manifesteren als een actief betrokkene bij de oplossing van de economische, politieke en culturele problemen in je land. Aan deze verplichting is op geen enkele wijze te ontkomen. Zou je het proberen, zou je je isoleren en je enkel toeleggen op je werk, dan is smaad je deel, dan ben je in het beste geval een onverantwoordelijk, zelfzuchtig mens en in het slechtste geval - juist omdat je niets deed! - medeplichtig aan alle euvels waartegen je weigerde te vechten: analfabetisme, armoede, uitbuiting, onrecht.

Hoe komt dat? Waarom mogen schrijvers in Latijns-Amerika geen kunstenaars zijn, alléén kunstenaars? Waarom moeten ze ook nog eens hervormers, politici, revolutionairen, moralisten zijn? Het antwoord moet gezocht worden in de maatschappelijke omstandigheden van Latijns-Amerika, in de problemen waarmee onze landen te kampen hebben. Natuurlijk, ieder land kent problemen, het verschil is dat in grote delen van Latijns-Amerika, zowel in het verleden als nu, de problemen die de alledaagse werkelijkheid van de mensen uitmaken niet openlijk bediscussieerd en geanalyseerd worden, maar doorgaans ontkend of verzwegen. Er bestaat geen methode om deze problemen in het openbaar ter sprake te brengen en aan de kaak te stellen, want het maatschappelijke en politieke establishment oefent een strenge censuur uit op de media en alle communicatiemiddelen. Als je bijvoorbeeld vandaag de dag naar de Chileense radio luistert of naar de Argentijnse televisie kijkt, hoor je geen woord over politieke gevangenen, over ballingen, over martelen, over de schending van mensenrechten in deze twee landen die het wereldgeweten in verwarring hebben gebracht. Wel zul je zorgvuldig worden geïnformeerd over de misstanden in de communistische landen. Als je de kranten van mijn land - die onder staatscontrole staan - leest zul je geen letter aantreffen over de arrestatie van vakbondsleiders of over de moordende inflatie. Je zult alleen lezen hoe 'n gelukkig land Peru toch is en hoeveel wij, Peruanen, houden van onze militaire leiders. Wat voor de pers, teevee en radio geldt, geldt meestal ook voor de universiteiten. De regering bemoeit zich hardnekkig met de universiteiten, docenten en studenten van wie men denkt dat ze subversief zijn of vijandig staan tegenover het officiële bewind, worden verjaagd en het hele leerplan wordt opnieuw aangepast aan de politieke belangen. Een voorbeeld hoe absurd ver deze ‘culturele politiek’ kan worden doorgevoerd: in Uruguay zijn de sociologische faculteiten gesloten omdat de sociale wetenschappen ondermijnend zouden zijn. Welnu, het valt niet aan te nemen dat op

academische instellingen die onderhevig zijn aan een dergelijke manipulatie en censuur, de sociale en economische problemen van een land vrijelijk aan de orde gesteld worden. De academische kennis is in veel Latijnsamerikaanse landen, evenals de pers en andere media, het slachtoffer van een welbewuste camouflage van het werkelijke maatschappelijke gebeuren. Het vacuüm hierdoor ontstaan wordt opgevuld door de literatuur.

Dit is geen recent verschijnsel. Al tijdens het koloniale tijdperk, maar meer in het bijzonder sinds de Onafhankelijkheid - waarbij intellectuelen en schrijvers een belangrijke rol speelden - zijn de Latijnsamerikaanse romans, gedichten en toneelstukken geweest wat Stendhal van de literatuur verlangde: de spiegels waarin de Latijnsamerikaan z'n ware gezicht kon zien.

Wat in de pers, op scholen en op universiteiten om politieke redenen werd verdoezeld of verdraaid, alle misstanden die doodgezwegen werden door de heersende literaire en economische elite, alles wat onvermeld bleef in de redevoeringen van de politici, onbestudeerd bleef in collegezalen en op congressen en onbesproken bleef in de tijdschriften, vond een uitdrukking in de literatuur.

Er voltrok zich derhalve iets paradoxaals. In Latijns-Amerika werd het rijk van de verbeelding het domein van de objectieve werkelijkheid; fictie ging sociale wetenschap vervangen; onze beste docenten in het ware gebeuren waren de dromers, de literaire kunstenaars. En dit geldt niet alleen voor onze grote essayisten, zoals Sarmiento, Martí, González, Prada, Rodó, Vasconcelos, José Carlos Mariátegui, wiens boeken onmisbaar zijn voor een beter begrip van de historische en sociale werkelijkheid van hun land, maar ook voor de schrijvers die zich beperken tot de creatieve literaire genres:

de vertelkunst, de poëzie, het toneel. Het is niet overdreven te zeggen dat de meest getrouwe beschrijving van de problemen van Latijns-Amerika in de negentiende eeuw gevonden kan worden in de literatuur en dat in de verzen van de dichters of in de plots van de vertellers voor het eerst de sociale misstanden van Latijns-Amerika aan de kaak worden gesteld.

Wij bezitten een heel illustratief geval in het zogenaamde 'indigenismo', de literaire stroming van het midden van de negentiende eeuw tot en met de eerste decennia van onze eeuw, die de indiaanse boer van de Andes en zijn problemen centraal stelde. De indigenisten waren de eersten in Latijns-Amerika die de erbarmelijke omstandigheden vastlegden waarin de indianen, drie eeuwen na de Spaanse verovering, nog altijd leefden en de straffeloosheid waarmee zij misbruikt en uitgebuit werden door de landeigenaars - de 'latifundistas', de 'gamonales' -, mannen die soms land ter grootte van een Europees land bezaten waar zij als absolute vorsten heersten en die hun indianen slechter behandelden en goedkoper verkochten dan vee. De eerste indigenistische schrijver was een vrouw, een energiek, geestdriftig lezeres van de Franse romanschrijver Emile Zola en van de positivistische filosofen: Clorinda Matto de Turner. Met haar roman *Aves sin nidos* (Vogels zonder nest) sloeg zij de weg in van sociale betrokkenheid bij de problemen en aspecten van het indianenleven, een weg die veel Latijnsamerikanen zouden volgen en van alle kanten tot in detail zouden bestuderen, terwijl zij het onrecht aanklaagden en de waarden en tradities van een indianencultuur die tot dan toe systematisch door de officiële cultuur was ontkend, prezen en herontdekten. Iedereen die de plattelandsgeschiedenis van het continent wil onderzoeken en analyseren, en het tragische lot van de Andesbevolking sinds ze ophield een kolonie te zijn wil begrijpen, is aangewezen op deze boeken. Zij vormen de beste - en, soms, de enige - getuigenis van dit aspect van onze werkelijkheid.

Zeg ik hiermee dat deze literatuur, vanwege het morele en sociale engagement van de schrijvers, goede literatuur is, dat hun werk vanwege de genereuze en moedige intentie de stilte te doorbreken die hing rond de werkelijke problemen van de samenleving en bij te dragen tot de oplossing van deze problemen, een artistieke prestatie vormde? Geenzins. Vaak was het precies andersom. De pessimistische uitspraak van André Gide, die eens gezegd heeft dat goede bedoelingen slechte literatuur opleveren, is vaak helaas juist. De indigenistische literatuur is vanuit historisch en maatschappelijk oogpunt bezien erg belangrijk, maar vanuit esthetisch oogpunt bezien is ze dat zelden. Deze romans of gedichten, over het algemeen haastig geschreven, gedreven door de actualiteit en door militante hartstocht, bezeten van het idee een sociaal onrecht aan te klagen, een misstand te corrigeren, gaan mank aan een tekort van wat essentieel is in een kunstwerk: rijkdom van expressie, technische oorspronkelijkheid. Door hun didactische bedoelingen worden ze simplistisch en oppervlakkig, door hun politieke partijdigheid soms demagogisch en door hun nationalistische of regionalistische strekking niet zelden provinciaals en oneigenlijk. We kunnen vaststellen dat veel van deze schrijvers, om een leniging van de morele en sociale noden te dienen, hun roeping offerden op het altaar van de politiek.

Iedereen mag voor zichzelf uitmaken of een dergelijk offer goed of slecht is, of het offeren van kunst aan politieke doeleinden zinnig is. Daarover wil ik het nu niet hebben. Wat ik tracht te laten zien is hoe de bijzondere omstandigheden in

Latijns-Amerika de literatuur van oudsher in deze richting duwden en voor de schrijvers een heel uitzonderlijke situatie hebben geschapen. De mensen, de lezers of potentiële lezers van de schrijver, zijn gewend literatuur te beschouwen als iets wat nauw verbonden is met het dagelijks bestaan en de maatschappelijke problemen, als een fenomeen dat alles wat in de samenleving wordt weggemoffeld of verdraaid, zal benoemen, beschrijven en veroordelen. Zij verwachten van romans, gedichten, toneelstukken dat zij tegenwicht bieden aan de verdoezelingspolitiek van de officiële cultuur, dat zij de hoop en de geest van verandering bij de slachtoffers van die politiek levend houden. Dit verleent de schrijver, als burger, een soort moreel leiderschap. Hij moet, tijdens zijn schrijverschap, handelen overeenkomstig het beeld, de rol die men van hem verwacht. Natuurlijk kan hij de taak die de maatschappij hem wil opleggen afwijzen en zich - met de verklaring dat hij geen politicus, of moralist, of sociologist wil zijn, maar alleen een kunstenaar - opsluiten in zijn persoonlijke droomwereld. Maar dit zal (in zekere zin terecht) worden opgevat als een politieke keuze. Hij zal door zijn lezers of potentiële lezers worden beschouwd als een deserteur, een verrader. Kunstenaar zijn, alléén kunstenaar, kan in onze landen als een moreel misdrijf, een politieke zonde opgevat worden. Al onze literatuur staat in het teken van dit feit, je kunt er niet omheen wil je alle verschillen begrijpen tussen de Latijnsamerikaanse literatuur en de andere literaturen in de wereld.

Geen enkele schrijver op ons continent is zich niet bewust van de druk die op hem wordt uitgeoefend om hem te duwen in de richting van het maatschappelijk engagement. Sommigen aanvaarden het omdat deze prikkel van buitenaf overeenkomt met hun innerlijke gevoelens en persoonlijke overtuigingen. Dit zijn, beslist, de gelukkige gevallen. Als zijn individuele keuze overeenkomt met het beeld van zijn roeping dat de samenleving heeft, is het de schrijver geoorloofd vrij en zonder gewetensnood te creëren, in de wetenschap dat hij door zijn tijdgenoten is goedbevonden. Het is interessant om te zien dat veel Latijnsamerikanen, wiens werk aanvankelijk elke vorm van engagement miste, later, soms geleidelijkaan, soms abrupt, hun producten die richting uitdreven. Uiteraard kan de reden van deze verandering liggen in een nieuwe stellingname die de verschrikkelijke maatschappelijke problemen waarmee onze landen te kampen hebben verdisconteert, een intellectuele ontdekking van de maatschappelijke misstanden, het voornemen deze te bestrijden. Maar we mogen de mogelijkheid niet uitsluiten dat bij deze verandering (bewust of onbewust) de psychologische en praktische nadelen voor een schrijver om weerstand te bieden aan de sociale druk een rol spe-

len en dat hij vanwege de psychologische en praktische voordelen besluit te handelen en te schrijven zoals de maatschappij van hem verwacht.

Dit alles heeft de Latijnsamerikaanse literatuur bijzondere trekken gegeven. Sociale en politieke problemen vormen een centraal thema en zijn alom tegenwoordig, zelfs in werken waar je ze vanwege het onderwerp en de vorm nimmer zou verwachten.

Het is ook interessant om op te merken dat het politieke engagement van de Latijnsamerikaanse schrijver en literatuur niet alleen het resultaat is van het sociale misbruik en de economische uitbuiting van brede lagen van de bevolking door kleine minderheden en militaire dictaturen. Er bestaan ook culturele redenen voor dit engagement, eisen die de schrijver zelf ziet groeien en wortelschieten in zijn bewustzijn en artistieke ontwikkeling. Een schrijver zijn, je roeping ontdekken en de keus maken deze te volgen, brengt je er in onze landen onvermijdelijk toe alle handicaps en ellende te ontdekken van de onderontwikkeling. Onrecht, uitbuiting, discriminatie, misbruik vormen niet alleen de last van boeren, arbeiders, kantoorbedienden, minderheden. Het zijn ook de maatschappelijke obstakels voor de ontwikkeling van een cultureel leven. Hoe kan literatuur gedijen in een maatschappij waar de cijfers van analfabetisme tot vijftig, zestig procent van de bevolking bedragen? Hoe kan literatuur gedijen in landen waar geen uitgeverijen, geen literaire publicaties bestaan, waar je een boek, als je het wilt publiceren, zelf moet financieren? Hoe kan zich een cultureel en literair leven ontplooien in een maatschappij waar de materiële levenscondities - te weinig scholen, lonen beneden het bestaansminimum, enz. - iets als culturele *apartheid* in de hand werken, dat wil zeggen dat het merendeel van de bevolking wordt weerhouden boeken te kopen en te lezen? En als, daarenboven, de politieke authoriteiten een strenge censuur in de pers, de media en op de universiteiten handhaven, dus op die plekken waar de literatuur normaalgesproken aanmoediging en gehoor ondervindt, hoe kon de Latijnsamerikaanse schrijver dan onverschillig blijven voor maatschappelijke en politieke problemen? Hij vindt in de kunst zelf, in de obstakels die hij bij het uitoefenen van zijn kunstenaarschap ontmoet, redenen genoeg om politiek bewust te worden en zich te onderwerpen aan de druk van het sociale engagement.

Er zitten voor de literatuur beslist enkele positieve kanten aan een dergelijke situatie. Op deze manier is literatuur gedwongen voeling te houden met de levende werkelijkheid, met menselijke ervaringen, en verandert niet, zoals helaas gebeurd is in enkele ontwikkelde maatschappijen, in een esoterisch, ritualistisch experiment met uitdrukkingsvormen die vrijwel losstaan van iedere levenservaring. Op deze manier is een schrijver gedwongen sociale verantwoordelijkheid op zich te nemen voor wat hij schrijft en doet, want sociale druk biedt een stevige barrière tegen de verleiding om woorden en verbeelding te gebruiken voor het spel van de morele onverantwoordelijkheid, het spel van het ‘enfant terrible’ dat (uiteraard alleen op het vlak van woorden) bedriegt, liegt, overdrijft en de meest verwerpelijke standpunten uitdraagt.

Maar er schuilen ook veel gevaren in deze situatie. Als de creatieve geschriften enkel, of al is het maar hoofdzakelijk, gezien worden als de materialisering van maatschappelijke en politieke doeleinden, kan de functie en uitoefening van de literatuur volledig vervormd worden. Want wat is dan nog de scheidslijn tussen

geschiedenis, sociologie en literatuur? Zal misschien blijken dat literatuur alleen een gedegradeerde vorm van de sociale wetenschappen is, omdat haar gegevens altijd dubieus zijn vanwege de plaats die de fantasie er in inneemt? Daarin is literatuur inderdaad veranderd wanneer men de getuigenis die zij vormt van de objectieve werkelijkheid als haar hoogste goed beschouwt, wanneer men haar in de eerste plaats beschouwt als een getrouwe weergave van het maatschappelijk gebeuren.

Ook opent deze situatie de deur naar allerlei vormen van opportunisme en intellectuele chantage. Hoe kan ik een roman die expliciet stelling neemt tegen de onderdrukkers van de massa als een artistieke mislukking aanmerken zonder zelf beschouwd te worden als een medeplichtige van de onderdrukker? Hoe kan ik zeggen dat dit of dat gedicht, dat toch in klinkende verzen te keer gaat tegen de grote corporaties, een ramp is zonder zelf een gedweeë knecht van het imperialisme genoemd te worden? We weten ook hoe een dergelijke simplistische benadering van de literatuur door kwaadwillende intellectuelen misbruikt kan worden en kan worden opgedrongen aan hun weinig onderlegde gehoor.

De eis tot maatschappelijk engagement kan evenzeer de vernietiging betekenen van schrijvers die, door hun specifieke sensibiliteit, ervaringen en temperament, niet in staat zijn in woorden en daden te beantwoorden aan de rol die de maatschappij van hen verlangt. Het rijk van de sensibiliteit, de menselijke ervaring en de verbeelding is uitgestrekter dan dat van de politieke en sociale problematiek. Een schrijver als Borges heeft een groot literair oeuvre tot stand gebracht waarin deze problematiek volledig ontbreekt: metafysica, filosofie, fantasie en literatuur zijn belangrijker voor hem. (Maar hij was niet bij machte zich afzijdig te houden van de roep om sociaal engagement, men komt eerlijk gezegd in de verleiding zijn ongelooflijke, rechts-behoudende uitlatingen, uitlatingen waarvan zelfs de conservatieven schrikken, louter te zien als een strategie waarbij hij de politiek opoffert om voor eens en altijd ongestoord te kunnen werken). Veel schrijvers kunnen de politieke en maatschappelijke problematiek niet aan. Dit zijn de minder gelukkige gevallen. Als zij hun innerlijke stem volgen en ongeëngageerd werk produceren, zullen ze het hoofd moeten bieden aan onbegrip en afwijzing. Misverstand en vijandschap zal bij voortduring hun beloning zijn. Als zij zwichten voor de sociale druk en proberen te schrijven over maatschappelijke en politieke onderwerpen, is het heel waarschijnlijk dat zij als schrijver falen, dat zij de kunstenaar in hen frustreren omdat zij niet gehandeld hebben zoals

hun gevoelens ze ingeven.

Uit dit panorama van de situatie van de schrijver in Latijns-Amerika doemt tenslotte één bemoedigende conclusie op. Het geschreven woord, het gedrukte woord, het boek neemt in deze context bij het publiek een bevoorrechte plaats in. Dat wil zeggen, het geniet respect en algehele geloofwaardigheid. Het vertegenwoordigt hoop. De angstvalligheid waarmee de schrijver in de gaten wordt gehouden, vooronderstelt zijn vermogen om de waarheid te zeggen, om de werkelijkheid getrouw af te schilderen, om de wazigheid en dubbelzinnigheid uit te bannen. Evenzo wordt er kennelijk van uitgegaan dat het boek, net als een bom, een aardbeving of een wonder, plotselinge, diepgaande sociale veranderingen teweeg kan brengen en het onrecht van alledag kan te niet doen of bijschaven. Al is dit vertrouwen in de kracht van de literatuur ongetwijfeld naïef, het stoelt op iets waars. In Latijns-Amerika worden boeken - in tegenstelling tot andere media zoals kranten, radio of televisie - niet door de heersende krachten gemanipuleerd en gedegradeerd: zij zijn niet aan censuur onderhevig. Vandaar dat het boek, nu evenzeer als in het verleden, het laatste toevluchtsoord vertegenwoordigt voor de waarheid en de vrijheid. Dit mag deels te wijten zijn aan de onwetendheid en stompzinnigheid van de leiders die literatuur niet gevaarlijk genoeg achten om te worden gecensureerd. Maar het is eveneens een gevolg van het feit dat literatuur, zoals de geschiedenis aantoont, gezien de eenzaamheid waarin zij geboren wordt, het betrekkelijke gemak waarmee zij kan worden gereproduceerd en doorgegeven, haar blijvende invloed op de geest en het gemoed, van alle menselijke creaties de taaiste is en het meest wars van inmenging en controle van de kant van de authoriteiten. Alleen op basis van dit feit kunnen we - tegen de pessimistische geluiden in - volhouden dat het geschreven woord in Latijns-Amerika z'n kracht zal behouden, althans zolang het vurige verlangen dat ermee gepaard gaat blijft bestaan. Namelijk het verlangen dat de waarheid wordt gezegd en het onrecht bestreden.

‘Schrijven betekent voor mij iets als de advocaat zijn voor de duivel van de maatschappij’
Barber van de Pol in gesprek met Mario Vargas Llosa

Toen ik Vargas Llosa bij een andere gelegenheid al eens sprak, schoot er bij het horen van de naam ‘Holland’ iets van blijde herkenning over zijn gezicht. ‘Ah, Huizinga, Pieter Geyl, ik ken hun werk, schitterend.’ Nu hij in Amsterdam is, staat een bezoek aan het Rijksmuseum - Rembrandt - boven aan zijn lijstje. De honger naar Europese cultuur is bij hem, als bij zovele andere Latijnsamerikanen, meteen merkbaar.

Intussen heeft Holland er nog een andere klank voor hem bij gekregen. Als voorzitter van de internationale Pen-club - sinds anderhalf jaar - is het hem opgevallen dat de Nederlandse delegatie zich zo actief opstelt, vooral waar het gaat om het bestrijden van de schending van mensenrechten. De namen van bestuursleden en andere actieve leden borrelen over zijn lippen: Mineke Schipper, Den Doolaard....,

schrijvers inspannen voor iets als een Pen-club, haalt hij berustend zijn schouders op. ‘Dat hoor je veel. Op mijn continent ligt dat anders.’

Vrij veel landen van Latijns-Amerika zijn in het bezit van een Pen-centrum. Daat zitten slapende centra bij, zoals het Paraguayaanse en het Boliviaanse: nooit wordt iets uit die hoek vernomen, nooit komt een afgevaardigde naar de internationale bijeenkomsten. Verder is de Pen vertegenwoordigd in Puerto Rico en Jamaica (landen met veel Latijnsamerikaanse aspecten al heten ze Noordamerikaans), Colombia, Mexico, Brazilië (met twee centra, vanwege de enorme afstanden binnen het land), Argentinië en Chili. Een land als Argentinië ligt politiek gezien natuurlijk moeilijk binnen de steeds linkser georiënteerde Pen. Maar er zijn geen aanwijzingen dat het Pen-bestuur er met het Videls-regime sympathiseert, al houden landen als Nederland en Denemarken hun beden[kingen.]

Chili bleek het Pen-centrum onder verdachte leiding te staan: het riekte er naar Pinochet. Daarom werd het lidmaatschap voor een jaar geschorst. Over enkele maanden moet opnieuw over dit geval een besluit genomen worden. Cuba tenslotte, vroeger actief lid, is er enkele jaren geleden uitgestapt, om redenen die Vargas Llosa niet noemde maar die zich laten raden.

Hoe staat de huidige voorzitter nu tegenover de Pen zoals die zich in steeds meer delegaties ontwikkelt: strijdbaarder, dynamischer. Staat dat hém ook voor ogen?

De Pen moet veel meer gedynamiseerd worden. In de eerste plaats moet ze altijd openstaan voor jonge, onbekende schrijvers, ontvankelijk zijn voor alles wat opkomt. Verder moet de Pen uitgebreid worden. In Latijns-Amerika bestaan alleen in Brazilië,

digingen. Op Cuba tot voor kort ook, maar die is door de regering gesloten. Naar mijn mening is de Pen, wat je er ook van zegt, een handig instrument om schrijvers van verschillende landen, generaties, ideologieën bij elkaar te brengen. Het gebrek aan culturele communicatie is een groot kwaad, in ieder geval op mijn continent. Natuurlijk moet de Pen ook inspringen bij iedere geconstateerde beknotting van de scheppingsvrijheid. Er zijn veel achtervolgde schrijvers, verboden boeken, er is veel censuur. Soms werken we samen met instanties als Amnesty International. Over de resultaten kun je niet tevreden zijn, soms bereiken we wat, maar veel macht hebben

we niet. Momenteel proberen we bij de Verenigde Naties een verklaring aangenomen te krijgen waarin de rechten van de schrijver worden erkend in het verlengde van de universele rechten van de mens. Zijn vrijheid van meningsuiting vast liggen. Zo'n actie kan zin hebben.

Is het niet wat vreemd dat juist iemand uit Latijns-Amerika, waar de Pen zo zwak is, tot voorzitter is gekozen?

Volgens mij was dat juist één van de overwegingen. Het was een manier om toenadering te zoeken tot de literatuur, de schrijvers van Latijns-Amerika. Ik heb wel geaarzeld voor ik toezei, ik had nooit iets met de Pen te maken gehad. Bovendien kost het voorzitterschap, ondanks een uitgebreid secretariaat dat tot je beschikking staat, veel tijd. Maar goed, ik zit nu voor een paar jaar in het zadel en stel me als taak er zoveel mogelijk van te maken.

Intussen zit u een jaar in Engeland, als gastdocent. Tot voor een paar jaar woonde u jarenlang in Europa. Het lijkt wel een vrijwillige ballingschap, naast alle gedwongen ballingschappen van Latijnsamerikanen naar Europa. Hebben de kunstenaars

Ja, nog steeds, en er zijn verschillende redenen voor aan te geven. De mythe dat wij het als een noodzakelijk deel van onze opvoeding beschouwen

om naar Europa te gaan is bekend. En dat is niet alleen een mythe. Bovendien zijn de condities voor een schrijver in Laijns-Amerika erg slecht, niet alleen politiek gezien, maar ook strikt literair. Voor een jong schrijver is het bij ons moeilijk zijn leven zo in te richten dat hij zich goed op zijn werk kan concentreren. De reis naar Europa betekent in veel gevallen het zoeken van betere omstandigheden. Wat wel veranderd is, is de grote mythe 'Parijs'. De plek van bestemming is de laatste tien, vijftien jaren meer gedecentraliseerd. Velen gaan tegenwoordig naar Engeland en vooral ook naar Spanje. Ik stond versteld toen ik onlangs Spanje bezocht hoeveel Latijnsamerikanen daar zitten. Er wordt overigens de laatste tijd ook vrij druk in Latijns-Amerika zelf gereisd, van het ene land naar het andere. Dat is heel positief. Reizen helpt met het slechten van provinciale barrières. Ik haat provincialisme, nationalisme.

Mario Vargas Llosa/tijdens zijn rede, opening v.d. Boekenweek-Foto: George Verberne.

Ik ben destijds naar Peru teruggegaan omdat mijn perspectieven vervaagden. Wat ik vooral miste was het levende contact met de taal, met het spaans van Latijns-Amerika. Omdat alles wat ik schrijf over Peru gaat, begon de afstand op het laatst belemmerend te werken.

Was er verband tussen het tijdstip dat u terugkeerde en de veranderingen die op dat moment in het land plaatsvonden? Misschien vond u de situatie verbeterd sinds u vertrokken was? Ooit werden exemplaren van 'De stad en de honden' in het openbaar verbrand...?

De laatste acht jaar hebben er behoorlijk veranderingen in Peru plaatsgehad. Positieve én negatieve. Ik wilde inderdaad ook het contact hernemen met een maatschappij die zich aan het transformeren was. De militaire regering die we hadden met generaal Velasco heeft een aantal zeer noodzakelijke maatregelen doorgedreven, zoals landhervorming, grotere inspraak van fabrieksarbeiders... Maar ik heb het enthousiasme van links voor dat bewind nooit begrepen. Er werd toch ook een heel repressieve politiek gevoerd tegen iedere vorm van kritiek? Bladen werden gesloten, de kranten kwamen onder staatscontrôle, iedere onafhankelijke publicatie werd geëlimineerd, tegenstanders, uit welk kamp ook, werden verbannen.

Eén van de laatste maatregelen van het bewind Velasco was de verbanning van een vijftigtal personen onder wie rechtse én linkse journalisten, linkse vakbondsleiders, en ook enkele leiders van liberaal gezinde partijen als de APRA. Wat dat betreft werd er niet gediscrimineerd... De nieuwe regering is rechtser, heeft bepaalde economische maatregelen weer teruggeschroefd; de ballingen die je nu vindt zitten aan de linker kant. Maar de beknotting van de vrijheid van meningsuiting is ongeveer dezelfde.

Er is geen boekencensuur, die is er ook nooit

echt geweest. Ook sommige weekbladen hebben nog een zekere vrijheid. Het is of ze die branche gewoon niet belangrijk genoeg vinden. Maar door de netelige economische situatie waarin Peru verkeert, liggen de boekenprijzen astronomisch hoog. Er bestaat geen enkele culturele promotie, een proces dat al tijdens Velasco is ingezet. De overheid doet of er niet zo iets als cultuur bestáát. Er worden wel krankzinnige sommen geld uitgegeven voor de aankoop van Amerikaanse en Russische tanks en wapens. Maar de cultuurschatten - Peru is één groot museum, er worden nog altijd vondsten gedaan uit de pre-Spaanse tijd - rotten weg in de kelders. Er is domweg geen ruimte gecreëerd om alle spullen ten toon te stellen, zoals is gebeurd in het schitterende museum van Mexico.

Uw houding ten opzichte van een land als Cuba is veel gedistantieerder dan die van bijvoorbeeld Garcia Márquez en vele anderen die zich er wel onvoorwaardelijk solidair mee verklaren, ondanks bepaalde vormen van onvrijheid.

Cuba is een heel speciaal geval binnen Latijns-Amerika. Het maatschappijmodel daar is heel anders dan in de andere landen van het continent. Het heeft een socialistisch ontwikkelingsmodel en ik weet dat er materiaal gezien sinds de revolutie van 1959 veel is verbeterd ten gunste van de arbeiders. Het bestaansniveau is hoger, er wordt een progressieve culturele koers gevaren met de bestrijding van het analfabetisme en dergelijke. Maar toch... Er bestaat een *verticaal* maatschappijbestel: er is maar één partij, er is geen machtsalternering, de informatie staat onder staatscontrôle, de oppositie wordt onverdraagzaam bejegend. Ik ben tegen staatssocialisme; ik zie alleen een socialisme zitten dat kritiek verdraagt en een voortdurende wisseling van de macht garandeert.

Volgens mij is hét probleem in Latijns-Amerika de polarisatie. Dat is een vreselijk gevaarlijke ontwikkeling. Het geloof in de democratie, in democratische middelen om de situatie te verbeteren is verdwenen. Men is verbitterd.

Onder intellectuelen bestaat een groeiende behoefte aan extreme stellingnames, ter linker zijde wel te verstaan. Ik vind het een weinig bemoedigende zaak als je moet kiezen tussen Pinochet of het communisme. Videla, Pinochet, al die rechtse dictaturen werken onvermijdelijk linkse dictaturen in de hand. En omdat dictatuur ten alle tijde het tegenovergestelde is van wat ik wil, ben ik pessimistisch over de toekomst van Latijns-Amerika.

Tijdens de opening van de Nederlandse boekenweek zette u uiteen hoezeer ook van een schrijver een linkse stellingname wordt verwacht. U had het even over Borges. Die zal wel moeilijk liggen in Latijns-Amerika?

Hij wordt gemeden met een felheid die afhangt van de mate van fanatisme bij de betreffende persoon. Ja, hij wordt zeer bekritiseerd. Toch zien velen nog wel in dat hij een buitengewoon goed schrijver is. Wat hij gedaan heeft voor onze taal, de taal van Latijns-Amerika, is uniek: die is gewoon niet meer de zelfde sinds Borges.

Natuurlijk betreur ook ik bepaalde politieke uitlatingen van hem, maar dat hoeft je literaire oordeel niet zo aan te tasten, vind ik.

U weet dan bepaalde critici een hang naar het fascisme in zijn werk bespeuren?

Ja, en dat vind ik wel zo'n onzin. In zijn werk staat absoluut niets ten gunste van welk gezag, welke authoriteit ook. Er hangt in tegendeel een sterk anti-authoritaire sfeer. Borges probeert aan iedere vorm van conformisme te ontsnappen; scepsis is de basis van zijn werk en scepsis is in laatste instantie altijd libertijns. Maar goed, die privé uitlatingen van hem... Balzac had ook van die uiterst reactionaire opmerkingen, die schreef teksten tegen Joden bijvoorbeeld, om van te rillen. En toch is zijn literaire werk kritisch. Ik zie geen direct oorzakelijk verband tussen de opvattingen van een schrijver en zijn werk. Dat is glad ijs.

U hebt wel als schrijver - heel anders dan Borges van wie u in uw rede zei dat hij zich meer voor metafysica, voor filosofie interesseert - een bepaalde pretentie de alledaagse werkelijkheid, in dit geval van Peru, in uw werk weer te geven. De werkelijkheid zoals ze niet doordringt via de officiële kanalen.

Wat dat laatste betreft: de literatuur in Latijns-Amerika heeft altijd goeddeels tot doel gehad een realiteit uit te drukken die verdoezeld werd. In mijn werk worden concrete sociale, economische, politieke problemen aan de orde gesteld. Neem *Conversación en la Catedral*, dat gaat zelfs heel concreet over de dictatuur die tussen 1948 en 1956 in Peru heerste. Maar literatuur is altijd meer en ook minder dan louter beschrijving van de werkelijkheid. Ook mijn boeken overschrijden die strikte omlijning van een werkelijkheid. Er zit altijd een contestair element in literatuur, literatuur is altijd de wil een wereld te scheppen, met elementen die in werkelijkheid niet bestaan.

De schrijvers uit Latijns-Amerika lijken soms wel wat op ambassadeurs die vertellen wat er echt in hun land gebeurt.

Het woord ambassadeur bevalt me niet. Dat roept te veel officiële connotaties op die de literatuur niet verdraagt. Schrijven betekent voor mij iets als de advocaat zijn voor de duivel van de maatschappij. Via de schrijver wordt precies uitgedrukt wat verboden is of onderdrukt wordt. Bepaalde ambities, neigingen, dromen vinden hun uitdrukking in de literatuur. De drijfveren tot het schrijven van fictie zijn volgens mij altijd negatief, in die zin dat je niet tevreden bent, meer wilt, anders wilt. In sommige landen, bijvoorbeeld op mijn continent, krijg je dan gauw politiek getinte boeken omdat de problemen daar nu eenmaal van die orde zijn. In andere samenlevingen, waar die problemen lang zo scherp niet liggen, drukt de literatuur een ander type behoeften, illusies uit. Zo zal het in Holland, in Zweden zijn. Bij jullie zullen de problemen niet persé een duidelijke politieke lading hebben. Bij jullie ligt de nadruk mis-

schien op een ander soort verlangens, instincten, die in de maatschappij niet aan hun trekken komen. Maar literatuur is altijd de andere kant van zoals het in werkelijkheid is. Frustrerend blijft het: je bent per definitie nooit tevreden. Je verlangen ligt altijd voorbij de werkelijkheid.

Is de literatuur in Latijns-Amerika de laatste tijd meer de kant van de sociale getuigenis opgegaan?

De getuigenis, het essay, het document, is een genre dat altijd sterk vertegenwoordigd is geweest in Latijns-Amerika, kijk maar naar de vorige eeuw. Misschien was het beste boek dat ons continent in de negentiende eeuw opleverde een kroniek over een militaire expeditie in Noord-Oost Brazilië. Nee, er is wat dat betreft geen breuk met het verleden.

U heeft uw drijfveren tot schrijven wel eens uw 'demonios' (demonen) genoemd. Is het dan toch een erg irrationele bezigheid, iets als een therapie?

Ook. Mijn uitgangspunt is tegengesteld aan rationeel. Alle thema's die ik tot nu toe verwerkt heb, kwamen spontaan los: de 'demonios'. Sommige ervaringen in mijn leven hebben een spoor nagelaten in het onderbewuste en veranderden daar in kleine (of grote) obsessies. Aanvankelijk is alles dus even irrationeel. Maar als ik eenmaal aan het schrijven ben probeer ik zo lucide mogelijk te zijn. Ik leg mezelf een werkdiscipline op die doet denken aan een kantoorbaan. Op die manier bereik ik continuïteit en houd ik de chaos - waar ik bang voor ben - ver van mijn bureau. 's Morgens na het opstaan werk ik het best, maar als ik aan een boek bezig ben maak ik altijd dagen van tenminste zes, zeven uur.

De discipline die u uzelf oplegt vervangt misschien een deel van de inspiratie waarvan u het bestaan wel eens in twijfel heeft getrokken?

Alles hangt af van je mate van overgave aan de literatuur. Niemand wordt met of zonder talent geboren. Ik denk dat de correspondentie van Flaubert me tot dat inzicht gebracht heeft, in elk geval ben ik er erg door gestimuleerd. Flaubert heeft, ontdek je, zijn eigen talent gefabriceerd, hij laat zien dat persoonlijke levenservaringen altijd meer stof bieden dan de zogenaamde verbeelding. Het gaat er maar om hoe je ze uitwerkt. Koppigheid, discipline en concentratie maakt de inspiratie los. 'Als je maar voldoende wilt', zegt Flaubert. Niets is bemoedigender voor een jong auteur dan zulke woorden.

Was Flaubert ook uw voorbeeld bij het streven uw boeken zo objectief mogelijk te laten overkomen?

Als dat me lukt ben ik gelukkig. Niets lijkt me geweldiger dan ooit een *Madame Bovary* of *Salammbô* te schrijven. Het is waar, ik meng me, als hij, zo weinig mogelijk in de stof. Tot nu toe heb ik geprobeerd afstand te bewaren. Natuurlijk is het een schijnbare objectiviteit, want objectiviteit is altijd schijn. Ook dat leert Flaubert, een schrijver die bezeten was van het idee van de objectiviteit, de onpersoonlijkheid.

Een andere schrijver die u, en talloze andere Latijnsamerikanen, beïnvloed heeft is Faulkner. Hoe komt dat volgens u?

Ik heb veel Engelsen en Noordamerikanen gelezen en inderdaad veel, en al vroeg, Faulkner. Ik vind hem buitengewoon goed, en altijd weer rijker als ik hem herlees. Het is de schrijver die het sterkst zijn stempel heeft gedrukt op de hedendaagse Latijnsamerikaanse vertelkunst. Ik denk dat er verschillende redenen zijn aan te geven waarom hij zo aanslaat bij de Latijnsamerikanen. Ten eerste heeft hij een heel vertelmechanisme geschapen om complexe situaties te beschrijven. Verder, het graafschap Yoknapatawpha uit zijn boeken grenst aan Latijns-Amerika, aan het Caraïbische gebied. De sage van Yoknapatawpha biedt ook allerlei aanknopingspunten met de geschiedenis van Latijns-Amerika. In beide gevallen is er sprake van een wereld waarin de moderne tijd bestaat naast archaïsche bestaansvormen. In beide gevallen is er sprake van raciale en culturele spanningen en van een oorlogsmythologie. Kijk onze geschiedenis er maar op na. Het succes dat Faulkner bij ons heeft gehad is dus niet zo verwonderlijk.

Waarom hanteert u die weloverwogen, ingewikkelde structuur in uw boeken die verwant is met die van Faulkner?

De structuur is bij mij altijd ondergeschikt aan de geschiedenissen die ik vertel. Er wordt bij ons veel geëxperimenteerd om het experiment. Dat is een weerslag van wat elders gebeurde, met name in Frankrijk met het structuralisme en z'n repercussie op de literatuur. Die vormexperimenten zijn, ook bij ons, zelden gelukkig. Een Cabrera Infante is een uitzondering, zijn *Tres Tristes Tigres* is zeer geslaagd. Maar ook hij bedrijft vaak iets als een onontcijferbaar solipsisme.

Maar al ben ik dan vóór een minimum aan toegankelijkheid in de literatuur, hoge verkoopcijfers streef ik niet na, zeker niet door een makkelijke stijl. Wie mij lezen weet ik niet precies. Dat zullen de middenlagen van de bevolking wel zijn, zoals altijd. Het aantal mensen dat in Peru kan lezen is natuurlijk ook niet zo groot. Er schijnt wel een lichte uitbreiding te zijn naar de lagere sectoren toe. In elk geval, de boeken verkopen, 't gaat best, dat hoor ik wel. En ik heb de indruk dat de lezers veel meer aankunnen dan sommigen denken.

Het probleem is dat ik in mijn boeken heel uiteenlopende werelden presenteer, zó ingewikkeld dat je de waarheid geweld zou doen als je die te simpel en eenduidig zou voorstellen. Ik zei het eerder: je hebt bij ons technologie naast het Stenen Tijdperk. Mijn romanopvatting is tamelijk conventioneel, er zit een kop en een staart aan mijn verhalen, ze verlopen logisch, de personages zijn herkenbaar. Aan linguïstische experimenten doe ik niet, maar een

zekere complexiteit acht ik noodzakelijk ter verlevendiging, ter verhoging van de overtuigingskracht, ter prikkeling.

Uw personages zijn over het algemeen meer typen dan echte mensen. Het is of u bang bent te psychologiseren.

In sommige romans waren de personages belangrijk voor me, wilde ik ze graag nuanceren. In andere niet, lette ik meer op bepaalde situaties, gedragingen. Daar zijn de personages voor een deel onderling verwisselbaar. In *De stad en de honden* interesseren ze me erg als individu. In *Het groene huis* minder. Daarin komen vooral groepen voor: *de* politie, *de* jongelui, welhaast collectieve personages. In *Pantaleón* heb je eerder ideeën dan personages, dacht ik. Daar zijn het karikaturen, vleesgeworden ideeën, schematische mensen.

Ik probeer wel altijd mijn personages reliëf te geven via hun taalgebruik, ook in *Pantaleón*. Wat dat betreft differentieer ik altijd. Het kan ook niet anders als je bedenkt dat in Peru de taal verschilt van streek tot streek, van klasse tot klasse, van opvoeding tot opvoeding. Daar kun je niet omheen.

U had het zojuist over uw 'demonios'. Daar mogen we het militarisme wel toe rekenen?

Ongetwijfeld, ja. Het militarisme is een constante in mijn ervaringswereld. Voor de Peruanen van mijn leeftijd is het leven altijd meer beheerst door militairen dan door burgers. In de ruim veertig jaar die ik tel heeft mijn land veel meer militaire dictaturen gehad dan burgerregimes. Wij zijn geconditioneerd door de aanwezigheid van het militaire. Een groot deel van de rampen in Peru is direct te wijten aan het leger. Nogal logisch dat het militarisme een van mijn demonen is.

Ik heb twee jaar op een militair college gezeten. Dat was een vreselijke ervaring. Ik was een jongen uit de middenklasse, leefde in een heel beperkte wereld, wist niets van de rest, dat ook Peru was, af. Op dat college zaten vertegenwoordigers van alle maatschappelijke lagen, boeren, arbeiders, jongens uit de bergen, uit de provincie, uit de stad, allemaal met een eigen stuk wereld. Het was een leerzame tijd, dat wel. Ook kwam ik er in contact met een soort geweld waarvan ik het bestaan nooit vermoed had.

Het was uw vader die u naar dat college stuurde. In 'Conversación en la Catadral' wordt een slechte verhouding tussen een kind en de vader beschreven. Is dat autobiografisch?

In alles wat ik schrijf zit een heel belangrijk autobiografisch element. Mijn leven is de directe voedingsbodem van mijn werk, ik zoek niets anders. Tussen mijn vader en mij ging het erg moeilijk. Ik leerde hem kennen toen ik tien was, mijn ouders waren gescheiden, en toen vond de verzoening plaats. Ik heb nooit echt met hem

kunnen communiceren, ik denk dat een groot deel van mijn literaire roeping daaruit voortgekomen is. Mijn vader was iemand van de oude stempel, een erg authoritair man. Literatuur was voor mij een manier om te ontsnappen aan de onderdrukkende sfeer die hij in huis bracht. In die zin heb ik het een beetje aan mijn vader te danken dat ik ben gaan schrijven.

Kunt u iets meer vertellen over dat begin van uw schrijverschap? In uw laatste boek 'La tía Julia y el escribidor' zit, meen ik, een weerslag van dat begin?

In die roman heb ik een gedeelte van mijn leven verteld. Het gaat over een schrijver van hoorspelen. Het is een beetje een extravagante sfeer en terwijl ik bezig was met schrijven vond ik alles zo irreëel, zo imaginair, dat ik er bang van werd. Daarom zocht ik naar tegenwicht, een grote dosis aanwijsbare werkelijkheid. Dat autobiografische betekenis voor mij een anker in de werkelijkheid.

In de tijd waarin zich het verhaal in het boek afspeelt heb ik zelf ook iets melodramatisch meegemaakt, net zo iets extravagants als die hoorspelschrijver: mijn eerste huwelijk.

Maar ik was in feite al eerder begonnen te schrijven. Al toen ik heel klein was schreef ik verhaaltjes. Mijn eerste 'literaire' ervaring was toen ik Alexandra Dumas las, die maakte een enorme indruk op me. Ik was 9, 10 jaar en zo overstuur als een vervolgverhaal van hem afgelopen was, dat ik zelf vervolgen ging schrijven, om de tragedie af te wentelen.

Wat misschien als koppigste thema in uw boeken terugkomt is het machismo, al die mannen en jongens die zichzelf, vooral sexueel, willen bewijzen. Is dat verschijnsel werkelijk zo alomtegenwoordig in Latijns-Amerika? Geldt dat niet vooral voor bepaalde landen, zoals Colombia?

Dat maakt geen verschil, het is een continentaal verschijnsel. Alle maatschappelijke sectoren zijn er van doordrenkt. Het wordt ook niet minder of zo, het is nog net zo sterk als toen ik een kind was.

Al die bordelen zullen er ook wel iets mee te maken hebben. Zijn die bordelen bedoeld om het kluchtige in sommige van uw boeken te versterken, of zijn ze meer symbolisch bedoeld?

Ach, je weet niet waarom je bepaalde thema's kiest. Ik geloof dat de thema's eerder jou kiezen dan andersom.

Ik geloof dat het bordeel niet alleen een centrale plaats inneemt in de ervaring van bijna iedere Latijnsamerikaan, maar ook symbolische connotaties bevat die heel belangrijk zijn. Het is in zekere zin het huis van de dromen, een wereld waarin bepaalde, door conventies of taboes onderdrukte activiteiten, gestalte kunnen krijgen. Zowel mentaal als sexueel gezien is het het huis van de bevrijding. Voor een Peruaan die als ik in de jaren veertig, vijftig opgroeide is het bordeel een fundamentele ervaring. Het ene gezicht van de maatschappij is het ma chismo, het andere de sexuele onderdrukking. Het bordeel zorgt, net als de courtisane in de wereld van De Maupassant, voor de bevrijding van dromen, verlangens. Tegenwoordig ligt dat

misschien iets anders, hebben de jongens veel vroeger sexuele ervaringen dan wij destijds; bij ons ging dat via het bordeel. *Het groene huis* bestond echt, maar er was een hele mythologie omheen geweven, een grote dosis verbeelding. In die roman vind je naast een realistisch vlak ook een belangrijke mythische laag.

Julio Cortázar heeft eens tegen me gezegd dat er eigenlijk nog helemaal geen sprake is van een grote literaire beweging in Latijns-Amerika, althans niet te vergelijken met bijvoorbeeld die in het Rusland van de vorige eeuw. Die vergelijking wordt vaak gemaakt.

Ik heb net als Cortázar een grote hekel aan nationalisme, aan chauvinisme... Ach, we hoeven onszelf niet op de borst te slaan. Maar het is een feit dat er binnen de hedendaagse Latijnsamerikaanse literatuur een aantal interessante schrijvers zijn die ergens mee voor de dag komen. Het lijkt me niet meer dan rechtvaardig dat deze literatuur wat verspreid begint te raken. Tot voor kort was het altijd andersom, werd de Latijnsamerikaan altijd overspoeld met buitenlands werk. Er was geen wisselwerking en dat begint nu een beetje te komen. Dat is positief. Voor Latijns-Amerika en ook voor Europa. Uitwisseling op cultureel vlak is altijd positief.

En wat zegt u van de voorspelling dat de BOOM z'n grootste tijd gehad heeft?
Ik ben geen helderziende.

Uit Australië komt het
Margaretha Ferguson

In het brein van de doorsnee-Nederlander bestaat het beeld van de Indonesische archipel overwegend als beeld, het mag positief, negatief of nauwelijks geladen zijn, van ‘Indië’. ‘Indië’ omvat alles wat te maken heeft met de driehonderd jaren dat de Nederlanders daar niet alleen op dat verre land hun stempel trachtten te drukken, maar ook via mondelinge, schriftelijke, beeldende, literaire, wetenschappelijke en politieke commentaren de beeldvorming-in-Nederland beheersten. In verrassend sterke mate blijft dit beeldvormings-imperialisme in Nederland zich handhaven. Wat wij hier over Indië en Indonesië te lezen kunnen krijgen is schat ik voor 95% geschreven door Nederlanders. Teksten van Indonesiërs die misschien toch eindelijk ook wel zelf eens een woordje in de beeld-vorming mee mogen spreken, zijn hier nog zeer weinig vertaald. In het buitenland - West- en Oost-Duitsland, Frankrijk, Engeland, Amerika, is de situatie heel anders. Daar blijken tientallen door Indonesiërs geschreven werken van allerlei aard te zijn uitgegeven, vertaald in de desbetreffende talen. Een land dat hierin in het bijzonder heel wat presteert is het bij het nieuwe Indonesië nauw betrokken Australië. De uitgeverij *University of Queensland Press* brengt verschillende reeksen uit van Indonesische auteurs in Engelse vertaling, met werken zowel van literaire als van politieke aard. Onder redactie van C.L.M. Penders is men thans begonnen met een reeks: *Sources of Modern Indonesian History and Politics*. In zijn inleiding bij de reeks schrijft Penders de principieel belangrijke zinnen (ik vertaal, MF): ‘Ook de indrukwekkende en zeer geleerde delen uit de Nederlandse koloniale archieven, recentelijk gepubliceerd onder algehele leiding van prof. S.L. van der Wal... zijn er voor alles op uit de motivatie, ten grondslag liggend aan de Nederlandse koloniale politiek, te illustreren en te verhelderen, en als zodanig vertellen zij slechts een deel van het verhaal.’ Terecht wordt dit door Penders gezien als geschiedschrijving, gebaseerd op *secondaire* bronnen voor waar het Indonesië zelf betreft, en men is nu op zoek naar *primair* bronnenmateriaal. Het eerste deel lijkt mij meteen al een schot in de roos: *Recollections of an Indonesian Diplomat in the Sukarno Era*, geschreven door de in 1922 geboren Ganis Harsono. Ganis Harsono wordt geboren als zoon van een vader die zowel door zijn positie bij de koloniale irrigatiewerken als door zijn aandeel in een befaamde mystiek-Javaanse stroming, het gezin duidelijk confronteert met uiteenlopende levenssferen. Ganis ‘evalueert’ zijn leven dan ook volgens Javaanse begrippen; hij deelt het in in perioden van acht jaar, en op grond van bepaalde berekeningen waarbij de zeven dagen van de zon en de vijf dagen van de maanperiode elkaar kruisen, ‘is het leven van de mens dan ook zo duidelijk als een open boek’. Het is heel grappig te zien hoe dit veelbewogen bestaan zich achteraf gemakkelijk binnen, deze cycli laat voegen. Verder wordt de lezer maar heel summmier met dit soort boeiende aspecten geconfronteerd, want waar Ganis Harsono vele jaren lang woordvoerder is van Soekarno en hem begeleidt op zijn wereldreizen, valt er al genoeg mee te delen aan fascinerende, de grote politiek beroerende, ervaringen. Washington, New York, Moskou, Belgrado, ontmoetingen met John Kennedy, Tito, Vorosjilof, Mao Tse Tung, ik doe maar een greep. Je zit werkelijk voor (ik denk dat het boek *ƒ* 30,- kost, 324 blz. incl. register en *Glossary*) nou, voor een spreekwoordelijk dubbeltje dan,

op de allereerste rij van de wereldpolitiek. De *feiten* zullen politiek geïnteresseerden wel bekend zijn, de *interpretatie* komt uiteraard uit een wat andere hoek dan we gewend zijn. Bijna pikant is het, de naam van Suharto (die Ganis Harsono na 1965 onmiddellijk politiek gevangen heeft gezet, in 'protective custody' tot 1971), nu weer eens tegen te komen in ook wat ander verband dan wij gewend zijn geraakt. Het was Suharto die in 1949, toen de jonge republiek het ogenschijnlijk tegen de militaire overmacht van de Nederlanders had moeten opgeven, als leider van een guerilla-groep de Nederlanders dwong delen van Yogya weer te evacueren en door een bezetting van zes uur de aandacht vestigde op de *niet* overwonnen macht der guerilla-strijders. Ook was het Suharto die geheel gevechtsklaar met zijn troepen op Ambon gereed stond om op te rukken tegen de Nederlanders nadat op 15 januari 1962 Nederlandse oorlogsschepen en vliegtuigen een aanval hadden gedaan op twee Indonesische marineboten vlakbij de kust van toen nog Nieuw Guinea. En het was Soekarno die, na een listig gokspel, Suharto het verlangde actiebevel *niet* gaf zodat het uiteindelijk via Amerika toch nog tot een 'vreedzame' regeling kwam.

Ach, de herinneringen van Harsono bevatten duizenden van deze voor volledige geschiedschrijving onmisbare feiten, alsook persoonlijke anecdotes.

Een groot deel van het vertelde speelt zich af op een 'hoger' vlak, het vlak van de internatiodiplomatie, tussen een heleboel uitstekend betaalde figuren die, in welk land dan ook, altijd meer dan genoeg te eten hebben plus de rest. Een zekere abstracte elegantie kan aan deze wereld niet worden ontzegd. Ik neem aan dat dit ook het geval zal zijn in de aangekondigde verdere titels: autobiografieën van Ali Sastroamijayo en Adam Malik, en een politieke biografie alsmede geselecteerde geschriften van generaal A.H. Nasution.

Waar dit 'spel' om *gaat*, de inzet niet eens van het geluk maar alleen nog maar het leven, en zo mogelijk enig welzijn, van ontelbare miljoenen, komt bij Harsono in zoverre aan bod dat hij uitvoerige en, levend onder en etend van het

Suharto-régime, ontroerende en moedige bladzijden wijdt aan de fundamentele ideeën over mens en samenleving die Sukarno in zijn beste jaren heeft geconcipeerd. Aan de hand van tal van voorbeelden geeft Harsono veel inzicht in het tegelijk oorspronkelijke, stoutmoedige en subtiele denken van het Sukarno-isme. Zijn *Recollections* zullen, lijkt mij, wel *verslonden* worden door de Indonesiërs die in staat zijn het boek te bemachtigen.

University of Queensland Press beperkt zich zoals gezegd niet tot geschiedkundige geschriften maar heeft ook al een aantal vertalingen, veelal van de hand van Harry Aveling, van hedendaagse Indonesische *literaire* auteurs het licht doen zien. Reeds verscheen: *Atheis* van Achdiat K. Nihardja, een roman waarin i.a. de figuur van de Slauerhoviaanse dichter Chairil Anwar boeiend doch kritisch ten tonele wordt gevoerd, *Contemporary Indonesian Poetry* (o.a. met poëzie van de zojuist gearresteerde W.S. Rendra), en *A Heap of Ashes* van Pramoedya Ananta Toer, de ruim 50-jarige Indonesische schrijver van een groot en prachtig oeuvre, die nu al 12 jaar lang politiek gevangen zit op het eiland Boeroe.

Van Pramoedya Ananta Toer verscheen heel kortgeleden een bundel aangrijpende verhalen, in het Nederlands vertaald door de Werkgroep Pramoedya, waarin de lezer nu kan kennismaken met het gewone leven van de gewone man in het hedendaagse Indonesië. Dit boek verscheen bij Leopold Den Haag. Titel: *Bericht uit Kebayoran*.

Duitse kroniek
Andre Matthijsse

Vechten. Vluchten. Van Duitsland wisselen. De geschiedenis van het na-oorlogse Duitsland in poëzie. Twee bundels: *Alle Türen offen* van Peter-Paul Zahl, *Landwechsel* van Reinhard Bernhof. Twee Duitse mogelijkheden. Twee problemen.

Peter-Paul Zahl werd in 1944 in Freiburg geboren. In 1953 kwam hij met zijn ouders en grootouders naar de Bondsrepubliek. Zijn vader, jurist en uitgever van kinderboeken, kon in de DDR niet werken zoals hij wilde, dacht dat in de BRD wel te kunnen; de oorlogsinvalide vergiste zich. Peter-Paul wordt drukker en wil niet in militaire dienst. Berlijn was voor zulke jongens de enige vrijplaats. Zahl 'vlucht' naar Berlijn, trouwt met een jeugdvriendinnetje (Urte) en begint met financiële steun van haar ouders een offset-drukkerij. In de jaren zestig wordt hij in toenemende mate door de politie bezocht, gecontroleerd, achterna gezeten. Het drukken van een affiche (een bloem, waarvan het hart een handgranaat is, de bloemblaadjes patronen met daartussen de namen van vrijheidsbewegingen als Vietcong, FNL, Tupamaros en Frelimo, eronder: 'Vrijheid voor alle gevangenen') levert hem een half jaar voorwaardelijk op. Peter-Paul Zahl publiceert zijn eerste roman. *Von einem der auszog Geld zu verdienen* (1970), door de pop-art beïnvloed sociaal-kritisch proza over de lethargie van de werkende jongeren. In de jaren zeventig gaat het mis. Urte wordt zenuwziek, lijdt aan achtervolgingswaanzin, ziet overal de geheime dienst. In 1972 wil Peter-Paul Zahl in Düsseldorf een auto huren. Hij heeft een vervalst rijbewijs. De garage vertrouwt het niet, tipt de politie. Als Zahl later de auto komt halen, is de politie er ook. Zahl trekt een pistool en slaat daar één agent mee neer. Vlucht. De agenten lossen waarschuwingsschoten. Zahl schiet terug, één agent wordt levensgevaarlijk verwond. Zahl wordt gearresteerd. In 1974 wordt hij tot vier jaar veroordeeld. De openbare aanklager gaat in hoger beroep. Het gerechtshof verklaart het vonnis nietig en verwijst de zaak terug naar de rechtbank in Düsseldorf, waar (dezelfde) zaak opnieuw in behandeling wordt genomen. Ditmaal luidt het vonnis vijftien jaar.

Peter-Paul Zahl zit in de gevangenis. Hij schrijft gedichten, kort proza, publiceert artikelen in tijdschriften. De poëziebundel *Alle Türen offen* is vooral een reflectie op dat bestaan. En op het bestaan 'buiten', dat hij kritiseert, met cynische humor op de korrel neemt.

In namen des volkes

am 24. mai 1974
verurteilte mich
das volk
- drei richter
und sechs geschworene -
zu vier jahren
freiheitsentzug

am 12. märz 1976
verurteilte mich
in gleicher sache

das volk
- drie richter
and zwei geschworene -

zu fünfzehn jahren
freiheisentzug

ich meine
das sollen die völker
unter sich ausmachen

and mich
da
rauslassen

doppelte reue

meine feinde sagen
ich hätte dies und das
gesagt and getan

manchmal wünschte ich
ich hätte dies und das
gesagt and getan

denn dann wüsste ich
wofür ich sitze
all die langen jahre

aber dann denke ich
wir dürfen uns nicht
abhängig machen
von dem was die feinde
über uns sagen

and ich bin froh
nicht zu sein
wie meine feinde

TE wie 'terrorismus'

mit einem überraschungsschlag
nahmen bundesanwaltschaft
bundeskriminalamt
landeskriminalämter
and einheiten des bundesgrenzschutzes
47000 tankwarte
698 putzwolleherstoller
un alle importeurs
von chiantiflaschen felt

es gelang
die totale und bundesweite
aktion gegen alle hersteller
and verteiler der zutaten
für die berüchtigten
molotow-cocktails

der waffenhandel
des massenhaften politrocker -
untergrunds
ist ausgeschaltet
streichholzhersteller -
und verkäufer wurden energisch
verwarnt

die sistierten
befinden sich im parkstadion
zu gelsenkirchen
den protesten der autofahrer
chiantitrinker and maschinenindustrie
sieht der general -
bundesanwalt gelassen
entgegen.

Peter-Paul Zahl is niet door zijn literaire werk bekend geworden, maar vanwege zijn politieke lot. Nu is zijn werk, in linkse kring, bekend. Vertaling in het Nederlands is in voorbereiding. Maar is de kwaliteit van dat werk evenredig aan de bekendheid? Ik geloof van niet.

Dat laatste gedicht is een prima politieke cartoon, maar van poëzie is eigenlijk geen sprake. Zahl schrijft prozateksten in poëzieregels.

'Zwanzig meter vor meinen augen die aussenmauer: sehr hoch, sehr weiss, darüber ein leerer himmel, der wird nie richtig blau, davor der hohe drahtzaun, gekrönt von stacheldraht, und zwischen mir and den zaun ein stück wüste: der rasen total verbrannt' - zo begint het gedicht *innenwelt*, dat ik in proza heb omgezet. Een registratie, waarvan je geen poëzie kunt maken door woordgroepen onder elkaar te zetten. Ik weet best dat dit niet voor alle gedichten van Zahl opgaat. Noch zegt dit iets over de inhoud en de zeggingskracht van zijn teksten. Maar met de *dichter* Peter-Paul Zahl is het moeilijk gesteld.

In de jaren dat de dichter Reinhard Bernhof nog geen dichter maar arbeider was, deed hij actief mee aan het (internationale) protest tegen de (atoom-)bewapening, weigerde hij zijn militaire dienstplicht te vervullen, demonstreerde hij tegen de eerste tekenen van de Notstandwetgeving in de Bondsrepubliek. Nog zo'n staatsgevaarlijk iemand. Maar Bernhof liet het niet op zijn beloop, hij 'vluchtte' niet naar Berlijn, maar naar de DDR en was daarmee zijn rechters voor.

Het was niet de eerste keer dat Bernhof van Duitsland wisselde. Bernhof heet in feite Bedranowski. Hij werd geboren in Breslau toen die stad nog Duits was. Toen Breslau na de oorlog Pools (Wroclaw) werd, trok hij met zijn moeder naar het westelijke deel van Duitsland. Zijn vader was tijdens de oorlogsjaren door de nazi's

vermoord. Gegevens die de achtergrond vormen van de bundel *Landwechsel*.

Aufrecht
hält der Erschossne
das Birkenkreuz

Blut
das auslief
durch die Erde
in die Erde

Mie tief
in mir
erhalten

'Das Birkenkreuz in Lwow' heet dit gedicht, een ander begint met de strofe:

Wir trugen
die toten Väter in uns
Mit den geschlagnen Müttern
zogen wir durch die Jahre.

Met Reinhard Bernhof heb ik een ander probleem in verband met die poëtische kwaliteit. De bundel *Landwechsel* bestaat uit drie afdelingen: *Hans Tillmanns grimmiges Diarium oder Seine 42 Verweigerungen, Landwechsel I* en *Landwechsel II*. De hierboven geciteerde fragmenten stammen uit de tweede afdeling. De 42 gedichten van het grimmige dagboek hebben betrekking op het woonen vooral het arbeidsklimaat in de Bondsrepubliek.

Nachtschicht

Kleiner denn je
der Mensch, der
nachts hier arbeitet
- zerbissen vom Metall
Erdrückend das Lichtgebäude des Stahlwerks
wie das des Weltalls
Nach einer Stunde beginn ich
mich mit Kaffee zu betrinken
Nach zwölf, in Stunden
des Morgens, kann man machen
was man will, sind wir
Schmiedehunde, die
im Lärm der Hammerschläge
einschlafen

'Landwechsel I' behandelt het verleden, de twee Duitslanden, de politieke strijd tegen bewapening en Bernhofs individuele reflectie daarop.

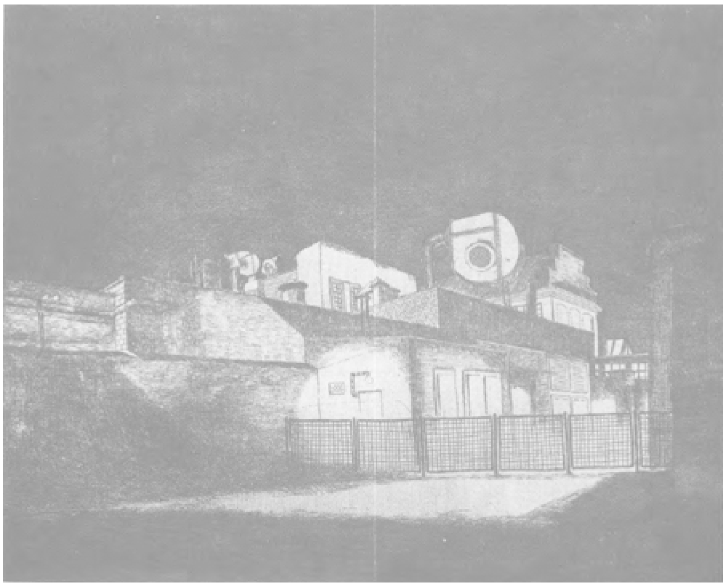
Dann will ich eine Muschel sein

Wenn das Inferno kommt
zerschmilzt die Sonne auf Erden

Wenn das Inferno kommt
verbrennen die Wälder
vertrocknen die Flüsse
zerfegen die Wolken
verkochen die Seen

Kein Vogelzug, Kein Bienenflug
kein Trolleybus verkehrt mehr auf Erden

Wenn das Inferno kommt
dann will ich eine Muschel sein
und auf dem tiefsten Grund des Ozeans
das Rauschen der Ewigkeit hören



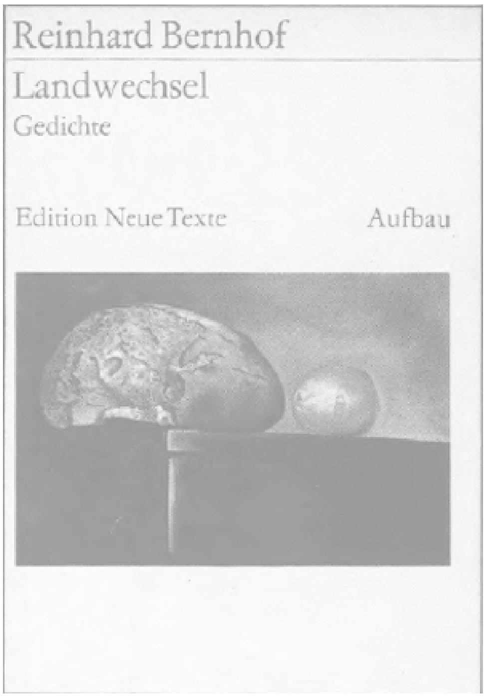
De laatste afdeling heeft betrekking op de DDR. En daar ligt voor mij het probleem. Want Bernhofs toon blijkt dan plotseling veranderd. Nu roept een fabriekshal opeens een heel ander beeld op.

Poesie

Maschinen: rot- und gelbäugige der Elektronik
an der sie, im Kampf ums Zehntel
mit jener Bewegung stehn, die
allen was bringt

Wie Metallfleisch zusammenrollt
im Sauergeruch der Kühlmilch
zu violetten Ringelspänen, bis
die Welle überzogen ist
vom Neonlicht der Halle:

für den Schiffsleib im Rhythmus
klopfender Aggregate.



omslag + illustratie van Reinhard Bernhof/Landwechsel

Vreemd? de verklaring geeft Bernhof zelf in het eerste gedicht van deze afdeling, waarin het onder meer heet:

Hier leb ich und nehm eure Worte auf
als Blutübertragung für leere Stellen des Herzens
hier leb ich, wo grindig werden meine Wunden
und keiner mehr aus meinem Schweiss prägt Münzen

Hier leb ich: fester Boden unterm Fuss
öffne das Visier, verberg nicht mein Antlitz
Und in dieser Landschaft Frieden wächst Poesie

Reinhard Bernhof verwisselde in 1963 de Bondsrepubliek voor de DDR. Hij studeerde twee perioden aan het Johannes R. Becher-instituut voor literatuur, begon vervolgens te publiceren. *Landwechsel* is zijn tweede bundel. Talent kan Bernhof niet worden ontzegd, wel het dichten met open visier. De DDR als 'fester Burg' lijkt me al te overdreven.

PETER-PAUL ZAHL: Alle Türen offen
Rotbuch Verlag, Berlijn (BRD)

REINHARD BERNHOF: Landwechsel
Aufbau Verlag, Berlijn (DDR)

Engelse kroniek
James Brockway

Korte kroniek voor het eind van het seizoen vóór het eind van het seizoen geschreven. (This language is killing me). Ik ben op reis (on the road) in Engeland en bezig met andere zaken dan lezen, maar ik lees toch in een boek: de jongste Maureen Duffy roman *Housespy*, dat eind maart is verschenen, en terwijl ik er in lees (met enige moeite, omdat Maureen, waarschijnlijk om te laten zien, dat wat mannen aankunnen vrouwen óók aankunnen, nu een soort detectiveroman geschreven heeft, of een spion-roman. Deze genres zijn niets voor mij en als ik het ene soort niet van het andere goed weet te onderscheiden.... who cares anyway?). Terwijl ik dus met haar detective Scully (heel erg mannelijk, deze Scully!) bezig ben, arriveert een cadeau van haar makker, medeschrijfster en medevoorvechter (vechtster?) voor Leenrecht voor Auteurs, Brigid Brophy. En nu lees ik de twee romans een beetje door elkaar, want Brigids cadeau is háár jongste roman, *Palace without Chairs* ('a baroque novel').

Ook de jongste roman van Brophy is 'anders'. Kijk maar eens naar de allereerste zin: 'His Royal and Religious Highness Crown Prince Ulrich of Evarchia returned to the Winter Palace unrepentant.' Evarchia zal zeker een soort Matriarchia zijn, als ik me niet vergis, en de roman zal volslagen 'Brophiaan' zijn - een spel van heel knappe, soms voor de 'gewone' lezer al té knappe ideeën, welk spel gepaard zal gaan met een even knap, soms even moeilijk spel met woorden.

Ik herinner me dat B.B. toen ik een paar jaar geleden bij haar was (Maureen Duffy kwam ook even langs, tijdens het gesprek) het overduidelijk maakte, dat zij het niet met Iris Murdoch (die zij kent en waardeert... 'maar iemand waarderen hoeft niet perse te betekenen, dat je ook haar romans waardeert') eens was, wat de levensvatbaarheid van de 19e eeuwse roman betreft. Brophy vond, dat de roman nieuwe wegen moet vinden, als wij willen, dat deze kunstvorm ons tijdperk overleeft. (Hevige instemming van de kant van M.D.) Murdoch, aan de andere kant, is van mening dat de mogelijkheden van de vorm, die de roman, vooral in Engeland, Frankrijk en Rusland, tijdens de vorige eeuw heeft aangenomen, lang niet zijn uitgeput.

Om het lezen van M.D. en B.B. nog gecompliceerder te maken, keek ik gisteravond naar een televisieuitzending in een reeks, die 'Men of Ideas' heet en waarin de 'man of ideas' deze keer niemand anders dan Iris Murdoch was. Zij sprak met iemand (een man, leek me) niet alleen in haar rol van romanschrijfster maar ook als filosofe, en het onderwerp heette dan ook 'Philosophy and Literature'.

In dit gesprek zei Murdoch niet alleen, dat de 19e eeuwse vorm van de roman nog mogelijkheden had, maar ook de romanschrijvers van de vorige eeuw 'natuurlijk veel beter dan wij zijn'. Nu, Dickens, Thackeray, George Eliot, Hardy, Conrad.... en Tolstoi, Dostojewski, Flaubert, Hugo.... om alleen maar een paar reuzen te noemen.... Murdoch zal toch gelijk hebben. En wat Murdoch als romanschrijfster betreft, in de zomer (men hoopt, in mei, of juni) zal haar 19e roman, *The Sea, The Sea* bij Chatto & Windus verschijnen. Dan zal een ieder die de kans hebben, alle drie hier genoemde romans naast elkaar te leggen, en de eigen conclusies te trekken.

Een geval niet van 'Men of Ideas' maar van 'Woman of/and Ideas'. Alle drie de schrijfsters zal ik binnenkort ontmoeten, als de weg naar Londen en Oxford leidt.

Inmiddels is Naipaul (V.S. en niet zijn jongere broer, die ook schrijver is, dat wil zeggen, Shiva Naipaul)bezig met zijn volgende boek. Een roman. Hij belde me op en bleef heel lang aan de lijn, want het is een man met veel enthousiasme en alweer iemand boordevol ideeën. Ook met zeer veel kritiek, zoals de lezer van zijn laatste boek over zijn tweede bezoek aan India (India-A Wounded Civilization), land van zijn voorvaderen, zal weten. Met kritiek, ja. Maar au fond een milde man, die zich zeer voor anderen interesseert, zijn broer, Shiva, en zijn carrière als schrijver, incluis. Shiva, vertelde hij me, was momenteel in Afrika, waarover V.S. zo indringend en beklemmend geschreven heeft (zie vooral *A Free State*, een roman die, zo vertelde me Naipaul, op toestanden in Oeganda, Kenia en Ruanda werd gebaseerd).

Amusant, vond ik het, dat V.S. zijn jongere broer van advies als schrijver wilde dienen. Hij wilde, dat diens belangstelling veel wijder werd. Niet verbazend, echter, als men denkt hoe breed de belangstelling van V.S. Naipaul zelf is, zowel in zijn ‘reisboeken’ als in zijn romans.

Naipaul is ook origineel - zeker in onze tijd, want in zijn uitstekende boeken over India, geen vaderland van hemzelf en toch het land van zijn voorouders en daarom een land, dat hem geen rust gunt, ook een land, dat voor hem zowel vertrouwd als vreemd is, aarzelt hij niet tegen de draad en de mode te denken. Hij heeft, bij voorbeeld, geen hoge dunk van de invloed op India van de heilige Gandhi en schrijft met een bijtende afkeer over de hippies en anderen uit het Westen, die met de hulp van goeroe's zo graag willen gaan mediteren.

Niet meditatie, maar hersenarbeid, is wat India dringend nodig heeft, om uit de misère en de achterlijkheid te komen, volgens hem.

Het is mijn doel de laatste jaren geweest, steeds nadruk op de belangrijkste funkties van de fictie te leggen, van de roman en het korte verhaal, vormen die de verbeelding in werking stellen, die eisen, dat de lezer met zijn eigen verbeeldingsvermogen (hoe klein dit in sommige gevallen ook zijn mag) meewerkt. Maar een nonfiction boek als *India - A Wounded Civilization* is even boeiend als een roman. Misschien omdat het door een van onze allerbegaafdste en sympathiekste romanschrijvers geschreven is, een man, van oorsprong Hindostaans, die naar ons uit het Caribisch gebied, uit Trinidad, is gekomen, om vaak over het Oosten en over Afrika te schrijven. Vol kritiek, maar ook vol verstand, en met dat al, heel humaan.

Van romanschrijfster Ursula Holden het nieuws dat haar vierde roman klaar is en al bij de uitgever ligt. Maar deze keer niet bij Alan Ross en zijn *London Magazine Editions*, die haar drie jaar geleden lanceerde, maar bij een grote uitgeverij, Eyre-Methuen. Blijkbaar heeft de overgang zich niet zonder problemen en tranen (van Ursula) voltrokken, maar, zoals de schrijfster me zei: ‘I want to be *read*’ - of, met andere woorden, zij wil van de bredere marketing mogelijkheden van een grotere uitgeverij kunnen genieten. (Eyre-Methuen is nu eenmaal reeds twee uitgeverijen tot één gesmolten) Ross met zijn *London Magazine* (twaalf prachtige afleveringen per jaar, nu weer voor de prijs van slechts 12 Engelse ponden, d.i. ongeveer *f* 50,- per jaar verkrijgbaar en zijn uitgeverij, *London Magazine Editions*, fungeren hoofdzakelijk als baanbreker en zorgen voor de *introductie* van nieuwe auteurs, die de grotere uitgeverijen soms niet aandurven. De draagwijdte wat de verkoop betreft, blijft beperkt, juist door deze speciale, baanbrekende aard.

Ik schrijf haast nooit over de kritiek in Engeland, maar ik kan de dood van de grote, altijd fel omstreden kriticus F.R. Leavis van de Universiteit van Cambridge niet negeren. Hij was 82 jaar oud. Leavis wilde altijd de *morele* en *sociale* funktie van de literatuur onderstrepen. Hij zag D.H. Lawrence, bij voorbeeld, aan als een van de allergrootste figuren uit de Engelse literatuur van deze eeuw en hij was een zeer strijdlustige opponent van het strukturalisme en het louter analyseren van de woorden op de bladzijde. Hierdoor maakte hij aldoor vijanden en zelfs buitenlanders zullen zich de grote controverse herinneren tussen hem en C.P. Snow (Lord Snow) van bijna twintig jaar geleden over ‘The Two Cultures’.

Interessant was het om te zien, hoe het weekblad *The New Statesman* op zijn dood reageerde: twee bladzijden aan de reakties van verschillende schrijvers, pro en contra, gewijd. Schrijvers die geen blad voor de mond hebben genomen, wat veel eerlijker, boeiender en ook nuttiger is, dan een voorrede naast het graf vol lof en sentimentaliteit. Ook veel vleiender dan vleierij en, lijkt mij, het soort huldiging dat een literaire krijgsman als Leavis zou zeker hebben weten te waarderen. Of men het met hem eens was of niet, men moet toegeven, dat Leavis iets heldhaftigs had: een man die *leefde* gewoon voor de literatuur.

MAUREEN DUFFY: Housespy
Hamish Hamilton, Londen 218 blz.

BRIGID BROPHY: Palace without Chairs
Hamish Hamilton, Londen 295 blz.

V.S. NAIPAUL: India - A Wounded Civilization
André Deutsch, Londen 174 blz.

Over twee Antilliaanse schrijfsters
Dolf Verroen

Angela Matthews is het pseudoniem van een jonge Antilliaanse, die zojuist bij uitgeverij Leopold haar eerste boek, *De witte pest*, heeft gepubliceerd. *De witte pest* is een tienerboek, duidelijk en eenvoudig geschreven, voor iedereen begrijpelijk, maar met een verstrekkende inhoud. Het kan niet anders of het verhaal moet autobiografisch zijn en dat wil dan niet zeggen dat alle gebeurtenissen letterlijk zo beleefd en beschreven moeten zijn, maar wel dat de situatie volkomen authentiek is. Het gaat hier om de geschiedenis van Thalma, een meisje dat in haar vroege jeugd in haar eentje van Aruba naar Nederland wordt gestuurd, haar eigen taal kwijtraakt, van haar eigen volk vervreemd en zich door de Nederlanders niet geaccepteerd voelt, al heeft zij zelf ook de Nederlandse nationaliteit. Angela Matthews beschrijft heel logisch en helder dat deze acceptatieproblemen zich niet ontwikkelen door karakter-, maar door kleurverschillen. Thalma realiseert zich opeens - wordt gedwongen om zich opeens te realiseren dat zij zwart is - beter gezegd: als zwart wordt beschouwd - en daardoor wordt zij iemand die nergens meer bij hoort. Met alle gevolgen van dien uiteraard. Zij maakt een gruwelijk proces door om haar plaats tussen de anderen te vinden en zichzelf te leren accepteren. Dat is niet eenvoudig, want zij heeft het in het leven niet erg getroffen en het begin van haar bestaan is een aaneenschakeling van stiefmoeders, kindertehuizen, pleeggezinnen, drugverslaafden en sociale werkers. Van die laatsten komen, vermoedelijk ongewild, de gemeenplaatserige mensenredderteksten in al hun nietszeggendheid op komische wijze naar voren. Intussen is de geschiedenis van deze Thalma de geschiedenis van bijna alle Antillianen en Surinamers (enzovoort...) die gedoemd zijn tussen twee werelden te leven en (om met Tucholsky te spreken) tussen twee stoelen te vallen. Het boek is zeer ingehouden en nuchter geschreven, hoewel het geen enkele situatie schuwt. Ontreddering, verliefdheid, sexualiteit, haat, alles komt aan bod, maar nergens op sensationele wijze. Een prima boek voor tieners, die er van kunnen leren (evenals vele volwassenen trouwens) dat er een deur verder wel eens anders geleefd kan worden dan je denkt. En ook anders dan je zelf doet en voor 'normaal' houdt. Een voortreffelijk debuut. Hopelijk zal Angela Matthews met schrijven doorgaan, want volgens mij gaat er onder de grote zelfbeheersing waarmee *De witte pest* is geschreven een sterk en persoonlijk gevoelsleven schuil en heeft deze schrijfster nog zeer veel te vertellen.

Angela Matthews

Een ander Antilliaans debuut is *Orkaan* van de uit Curaçao afkomstige en sinds enige tijd in Nederland wonende schrijfster Sonia Garmers. Maar zij is bepaald geen beginneling. Twee jaar geleden publiceerde zij, eveneens bij de uitgeverij Leopold, *Lieve koningin, hierbij stuür ik U mijn dochters*, dat een scherp en kritisch beeld geeft van de Antilliaanse samenleving en speciaal van de Antilliaanse vrouw. Toch is *Orkaan* wel een beetje een debuut, want hoewel Sonia Garmers vele kinder- en kook (!) boeken in het Papiamentu heeft gepubliceerd, is dit haar eerste in het Nederlands geschreven jeugdboek. Hoewel *Orkaan* een boek is in de leeftijdsgroep van acht tot twaalf (denk ik) zou ik het toch geen kinderboek willen noemen, want dat is voor dit verhaal een bepaald kinderachtige term. Orkaan is de bijnaam van een wervelwindvlugge jongen met een bijzonder goed hart, die in zijn spontaniteit de ene miskleun na de ander maakt. Intussen is hij wel zo intelligent en heeft hij karakter genoeg om zichzelf op poten te zetten, ondanks de geborneerde, clichématige volwassenen die hem omringen. *Orkaan* is met veel warmte en temperament geschreven. Evenals *Lieve koningin* geeft het een duidelijk beeld van de samenleving op Curaçao. Alleen daarom al zou dit boek op al onze basisscholen gelezen moeten worden, want, als je het verhaal enkele malen gelezen hebt, ga je je toch afvragen of de verschillen tussen de mensen daar en hier nu werkelijk zo groot zijn en die zogenaamde Antilliaanse (of Surinaamse) ‘mentaliteit’ niet berust

op een (boos) sprookje.

Sonia Garmers

Deze beide schrijfsters, ten slotte, zijn gecoached door Miep Diekmann. Ofschoon dit als algemeen bekend verondersteld mag worden had ik dit niet willen vermelden, omdat zo snel verkeerde conclusies worden getrokken. Maar ik doe het juist wel, want als je ziet hoe groot het verschil in beide boeken is - in stijl, taalritmiek, woordkeus en compositie - zie je pas hoe *vrij* Miep Diekmann deze schrijfsters heeft gelaten en hoe subtiel haar begeleiding geweest moet zijn dat zij beiden zo'n uiterst persoonlijk boek hebben geschreven. Pionierswerk, maar eigenlijk van alle drie.

ANGELA MATTHEWS: De witte pest,
Leopold. 80 blz. 13,90

SONIA GARMERS: Orkaan,
Leopold. 96 blz. 15,50

Een boek in brieven
Dolf Verroen

Rita Törnqvist is een bekend vertaalster van Zweedse (jeugd)literatuur. En een goede - al geef ik toe dat het dubieus is om een oordeel te geven over een vertaling waarvan je het oorspronkelijk niet kent. Zoals in mijn geval het Zweeds dus. Toch kan de lezer volgens mij een redelijk goede indruk over de kwaliteit van een vertaling krijgen. *De gebroeders Leeuwenhart,* van Astrid Lindgren, moet bijvoorbeeld een heel goede vertaling zijn - en dan bedoel ik niet heel goed Nederlands - omdat een zo zorgvuldig uitgewogen, een zo genuanceerd en persoonlijk woordgebruik niet anders dan uit een gevecht met het oorspronkelijk ontstaan kan zijn. Je merkt aan zo'n vertaling dat niet de gladde, gemakkelijke leesbaarheid voorop staat, maar toon, inhoudelijkheid, ritmiek van de taal, kortom het soortelijk gewicht van de oorspronkelijke schriftuur. Je moet welhaast zelf schrijver zijn om dat goed te kunnen.

Het verbaast mij dan ook niet dat Rita Törnqvist zich in korte tijd heeft bevestigd als een schrijfster van persoonlijke en goede jeugdliteratuur. Ik wil het nu niet hebben over haar zojuist afgeronde kindertrilogie, maar over het eerder bij Ploegsma verschenen boekje *Wie is hier eigenlijk de baas,* een briefwisseling tussen moeder en dochter, waarvan de titel de inhoud letterlijk weergeeft. Het is mij niet duidelijk of dit boek, waarvan een keuze al eerder in het tijdschrift Ouders van nu was verschenen, bedoeld is als kinderboek of als boek voor volwassenen. Dat doet er ook niet toe, het kan beide en dat is vermoedelijk het beste compliment dat je een dergelijk boek kunt maken. De dochter is niet alleen intelligent maar heeft bovenal karakter en de onzekerheid en het inlevingsvermogen van de moeder ondergaat zij eerder als truttigheid dan als overgevoeligheid en medeleven. De directheid van de dochter wordt door de moeder tegelijkertijd nogal eens ervaren als hardheid en kortzichtigheid, maar omdat zij beiden de moeite nemen hun grieven op papier te zetten, hebben zij een begrijpende, verhelderende werking op elkaar die zeer corrigerend werkt. Daarom is dit boekje geschikt voor zowel ouders als kinderen. Er blijkt trouwens uit dat als het om dingen gaat die je wezenlijk raken, je niet echt een beroepsschrijfster behoeft te zijn om je gedachten duidelijk op papier te kunnen zetten. Marit Törnqvist doet dat uiteindelijk net zo goed als haar moeder, al loopt zij een stuk levenservaring op haar achter. Het is een voortreffelijke gedachte van Rita Törnqvist geweest om deze brieven uit te geven, want zij toont hiermee aan op welke wijze (bijvoorbeeld) ouders en kinderen gelijkwaardige partners kunnen worden. Prima!

De Reisavonturen van Prof. P en Dr. Plankton, deel XXIV
'n droeve ure is nat...

Het voorafgaande

De vijandelijke oorlogsbodems zijn elkaar nog niet genaderd, en Ninguna is nog niet altijd in zicht. Bonzo neemt de heren mee naar een Tontoonse muziekuitvoering.

Toelichting

Het is een beetje werk, maar alle geluiden zijn te vinden of te maken. Trouwens, als u er nog moeite mee zou hebben had u er beter niet aan kunnen beginnen.

Opkomend zacht geknabbel (met galm)

B)
Heren, ik heb goed nieuws voor u!

PP)
Krijgen we weer een concert?

B)
Een week na het vorige? U schijnt er maar niet genoeg van te krijgen. Nee, dit is iets veel belangrijker: een dagje naar buiten, met picnic.

PP)
En waarom dat zo ineens?

B)
Nu, ik had u allang eens onze uitkijktoren willen laten zien, vanwaar men een prachtig uitzicht over het eiland heeft, en over de zee natuurlijk. Maar onze Gebieder wilde dat eerst niet toestaan. Hij was bang dat u mentaal contact met de buitenwereld zou krijgen. Bijvoorbeeld, een dag of zeventien geleden kwamen hier kort na elkaar twee oorlogsschepen voorbij. Als u dat geweten had, en zeker als u ze had gezien, was het u mogelijk geweest om door mentale verbinding met de opvarenden onze wegdenkerij te saboteren...

PP)
Gesteld, dat we behoefte aan dat contact hadden.

B)
Zeer juist, professor. Daar komt het op aan. Zijne Hoogheid is nu wel overtuigd dat u er geen belangstelling voor heeft. En wat de mentale reikwijdte van Dr Plankton aangaat, is er geen reden tot ongerustheid.

Pl)
O, wel, nu, ik wist niet eens dat ik zoiets onder de leden had. Maar ik ben blij dat het niet ernstig is.

B)

Om kort te gaan, wij maken vandaag een uitstapje naar de top van onze berg, waar het heerlijk koel is en waar de rondzingparkiet nestelt.

PP)

Durft u de klim wel aan, Plankton?

Pl, luchtig)

Aandurven, professor? Voor de rondzingparkiet wil ik met plezier een eindje klauteren!

F.o. Geknabbel
Gedempt scheepslawaai als in XXIII

Doorsiepelend geroep van Tierra! Tierra! en druk geloop

WB)

Dit is Wim Babbel aan boord van het slagschip Convulsión. Luisteraars, ik bevind me in mijn hut, met de deur op slot. Het eiland Ninguna is nog altijd nergens te zien, en er schijnt onder de bemanning een vermoeden te rijzen dat er geen eiland Minguna bestáát. In deze omstandigheden heeft het voor mij geen zin om me aan dek te begeven. Door mijn patrijspoort kan ik gemakkelijk zien wat voor weer het is (het is mooi weer, luisteraars) en het is hier ook wat rustiger. In afwachting van... luisteraars, ik hoor geroep en beweging boven. Tierra, tierra, aldus de opvarenden. Dat betekent land, luisteraars! Ninguna is in zicht gekomen! Ik ga meteen kijken, u hoort straks wel verder!

Sleutel omdraaien, deur open
F.o. geroep en geloop
Opkomende bergtopgeluiden (wind en enige vogels, maar geen zee- of oerwoud-)

B)
Heren, we kunnen aanstonds de toren in. Ik heb al tegen het uitkijk-personeel gedacht dat ze zolang maar een eindje om moeten lopen of paddestoelen zoeken, opdat wij daarboven ongestoord kunnen rondkijken en picnicken. Ik houd dan wel een oogje op de zeevaart. O, daar komen ze al beneden. Zullen we gaan, heren?

F.o.
Opkomend scheepslawaai als in XXIII, plus uitroepen als Mira! Tierra! Ninguna! Olé! Ninguna!

WB, hier overheen)
Luisteraars, ik bevind me nu aan dek! De stemming is opgetogen! Iedereen lacht tegen me! En vóór ons ligt Ninguna! En binnenkort in onze handen! Dit was Wim Babbel in een historisch ogenblik!

F.o.
Opkomende uitkijktorengeluiden (voornamelijk wind, vogels verder weg dan zoëven)

B)
Van dit punt kunnen wij de gehele kustlijn... hé, dat is vreemd! dat is verdacht!

PP)
Wat is er aan de hand?

B, ongerust)
De kustlijn is veranderd...

F.o.
Opkomend scheepslawaai van Rataplán als in XXIII

TtP, hier overheen)
Dit is Thijs ter Plaatse aan boord van de oorlogsbodem Rataplán! Luisteraars, wij zitten de vijand! Nog altijd op de hielen! Maar is is iets aan de horizon! Het is een eiland! En de Convulsión stoomt er op af! Dat moet Ninguna zijn! Luisteraars, dit is belangrijk! Gaan ze landen? Vormen ze een bruggehoofd of komen we nog op tijd? Om dat te verhinderen! Wordt het een zeeslag! Of een invasie? Luisteraars, ik blijf attent! Op de gebeurtenissen! Dit was Thijs ter Plaatse! Kort voor de ontknoping!

F.o.
Uitkijktoren geluiden, waarbij snel opkomend geluid van branding

B, ontsteld)
Het eiland wordt steeds kleiner! Heren, ik geloof dat we zinken!

PP)

Zinken? Kan dat zomaar?

B, dramatisch)

Het kwam ééns uit de golven omhoog -- het kan er ook weer in verdwijnen... Is dit de straf van de eiland god?

PP)

Her, gaat hoe langer hoe sneller! All nog deze berg is nog boven water!

B, vertwijfeld)
Niet lang meer... Het hele woonschap is reddeloos verloren!

PP)
En wij? Het water zal dadelijk de toren bereiken!

Pl, opgewonden)
Professor! Daar kont een bootje aandrijven. Ziet u het ook?

PP)
Maar dat is onze boot! Daarmee kwamen we hier aan!

B)
Als het maar bij ons is voordat we wegzinken!

F.o.
Scheepslawaai van Convulsión als in XXII

WB, hier boevenuit)
Dit is Wim Babbel aan boord van het slagschip Convulsión! Luisteraars, wij zijn nu vlak bij Ninguna! Het is een dichtbegroeid eiland! En het zal niet meevallen! Om tot het binnenland...

De scheepsmachines gaan plotseling stationair draaien, en zijn nu vrijwel onhoorbaar. Ook de bemanning houdt zich stil. Daardoor is het mogelijk geworden, uit de verte Hawaiimuziek op te vangen

WB, met normaal stemvolume)
De machines draaien nu stationair, luisteraars. Er wordt stilte in acht genomen. Het is nu zaak om een geschikte plaats voor een landing te zoeken, en dan ongemerkt het eiland te...

Snelle f.o.
Opkomend geluid van volle zee (af en toe ook tropische vogels) en van roeien door één man. Dit laatste, en het gesprek in de boot, verdwijnt langzaam in de verte, terwijl Die letzte Pose (uit Martha van F. v. Flotow, door het Wiener Staatsopernchor, op Philips 6862 758 geleidelijk opkomt en het hoorspel overstemt

PP)
Kom Plankton, roei een beetje door. We willen liefst vóór de avond in Prodigia terug zijn.

Pl, gekweld)
Ja, professor.

PP)
En u, meneer Bonzo, wilt u nog wat koude tomatensoep?

B, dof)

Nee dank u, professor. Ik heb geen eetlust. Mijn wereld is vergaan... De laatste Tonto keert naar het vasteland terug... maar ook ik zal ten onder gaan...

PP)

Welnee! U bent nog in de kracht van uw jaren.

B, als voren)

Kracht, professor? Ik ben een gebroken man. Ik heb geen toekomst... Wat kan ik nog in uw maatschappij beginnen? Waar ben ik nog goed voor? Ik zal maar bij de radio gaan werken...

PP, opbeurend)

Kom kom, niet zo moedeloos, meneer Bonzo! U kunt heus nog wel een bestaan opbouwen. We zullen u niet in de steek laten. Zodra we in El Dorado zijn aangekomen zal ik stappen ondernemen om...